

Medienmanagement

Lohse, Cosima

Die Effizienz des deutschen Regieassistenten beim
Spielfilm

- Bachelorarbeit -

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Berlin - 2010

Medienmanagement

Lohse, Cosima

Die Effizienz des deutschen Regieassistenten beim
Spielfilm

- eingereicht als Bachelorarbeit –

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer

Prof. Dr. Ludwig Hilmer

Zweitprüfer

Udo Happel

Berlin - 2010

„Lohse, Cosima:

Die Effizienz des deutschen Regieassistenten beim Spielfilm. - 2010 - 78 S.
Berlin, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit“

„Referat

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Analyse des deutschen Regieassistenten hinsichtlich seiner wirtschaftlichen Effizienz bei Spielfilmen in einer sich wandelnden Produktionslandschaft. Hier sei angemerkt, dass sich die Arbeit auf die Produktionsformate im narrativen Spielfilm konzentriert und weitere Unterteilungen, wie Dokumentation, Live-Berichterstattungen oder Fernsehaufzeichnungen nicht mit einbezieht.

Ziel der Arbeit ist es, die gegenwärtige Situation des Regieassistenten zu untersuchen und ihn nach den Faktoren Aufgabenbereich, Produktionssystem und weiteren Charakteristika wie gesellschaftliche Anerkennung und Geschlechterverteilung mit dem amerikanischen Regieassistenten zu vergleichen.

Durch die detaillierte Analyse des Anforderungsprofils in beiden Filmwirtschaften veranschaulicht die nachstehende Gegenüberstellung, dass der klassisch deutsche Regieassistent nicht den gestiegenen Anforderungen in der Produktionslandschaft hinsichtlich Effizienz und Wirtschaftlichkeit gewachsen ist.

Durch die Methode des Interviews mit Filmschaffenden der Branche wird am Ende der Arbeit ein Lösungsvorschlag zur Wiedergewinnung der Kompetenz des Regieassistenten skizziert.“

Inhalt

| | |
|--|-------------|
| Abkürzungsverzeichnis..... | VI |
| Tabellen- und Abbildungsverzeichnis..... | VII |
| Vorwort..... | VIII |
| Einleitung..... | IX |
| | |
| 1. Die Historische Entwicklung des Films..... | 11 |
| 1. 1. Allgemeiner Überblick der Anfangsjahre des Films bis 1929..... | 11 |
| 1. 2. Von der Erfindung des Tonfilms zur Einführung des Fernsehens... | 15 |
| 1. 3. Der Film als Teil der Unterhaltungsindustrie..... | 17 |
| 1. 4. Die deutsche Filmentwicklung ab dem 2. Weltkrieg..... | 20 |
| | |
| 2. Der Regieassistent..... | 26 |
| 2. 1. Der deutsche Regieassistent..... | 26 |
| 2.1.1. Das Aufgabenfeld..... | 26 |
| 2.1.2. Die historische Entwicklung..... | 29 |
| 2.1.3. Der Berufsweg..... | 36 |
| 2.1.4. Die Zusammenarbeit mit dem Aufnahmeleiter..... | 38 |
| 2.1.5. Der Unterschied in den verschiedenen Produktionsformaten | 40 |
| 2. 2. Der amerikanische Regieassistent..... | 43 |
| 2.2.1. Das Aufgabenfeld und der Werdegang..... | 43 |
| 2.2.2. Die historische und soziale Entwicklung..... | 47 |
| 2. 3. Der deutsche Regieassistent in der gegenwärtigen Situation..... | 50 |
| 2. 4. Der Regieassistent in der internationalen Produktion..... | 51 |
| | |
| 3. Der deutsche im Vergleich zum amerikanischen Regieassistent..... | 53 |
| 3. 1. Hinsichtlich der Aufgabenverteilung..... | 53 |
| 3. 2. Hinsichtlich des Produktionssystem..... | 57 |
| 3. 3. Hinsichtlich sozialen und gesellschaftlichen Anerkennung..... | 62 |
| 3. 4. Hinsichtlich der Geschlechterverteilung..... | 63 |
| | |
| 4. Die Auswertung..... | 66 |
| 4. 1. Bezüglich der Interviews..... | 66 |
| 4. 2. Bezüglich der Arbeitshypothese..... | 69 |
| 4. 3. Fazit..... | 71 |
| | |
| 5. Literaturverzeichnis..... | 73 |

| | | | |
|-----|-------------------------------|--------|-------------------------|
| AD | Assistant Director | PL | Produktionsleiter |
| AL | Aufnahmeleiter | RA | Regieassistent |
| BA | Basic Agreement | Set-AL | Set-Aufnahmeleiter |
| DGA | Directors Guild of America | u.a.m. | unter anderen mehr |
| | | UPM | Unit Production Manager |

Tabellenverzeichnis

| | |
|------------|--|
| Tabelle 1: | Zahl der insgesamt in den USA zwischen 1930 – 1939.....15 hergestellten langen Spielfilme |
| Tabelle 2: | Herstellungskosten der amerikanischen Spielfilme.....16 1932-1950 |
| Tabelle 3: | Featured Films released in the United States by Majors.....20 and Independents |
| Tabelle 4: | Marktanteil deutscher Film im Jahresvergleich.....20 |
| Tabelle 5: | Übersicht Geschlechterverteilung der Regieassistenten.....64 in Deutschland, September 2010 |

Abbildungsverzeichnis

| | |
|---------------|---|
| Abbildung 1: | Die Hierarchie im deutschen Produktionssystem.....38 |
| Abbildung 2: | Ineinandergreifen der Aufgaben des RA und AL/ Set-AL.....39 |
| Abbildung 3: | Gegenüberstellung der Hauptaufgaben des dt. zum.....54 amerikanischen Regieassistenten |
| Abbildung 4: | Prozess des Drehplans im amerikanischen System.....55 |
| Abbildung 5: | Prozess des Drehplans im deutschen System.....55 |
| Abbildung 6: | Die Zusammensetzung des Teams im amerikanischen.....57 Produktionssystem bis in die 50er Jahre |
| Abbildung 7: | Die Zusammensetzung des Teams im amerikanischen.....58 Produktionssystem seitdem |
| Abbildung 8: | Das Umfeld am Drehort im deutschen System.....60 |
| Abbildung 9: | Das Umfeld am Drehort im amerikanischen System.....60 |
| Abbildung 10: | Übersicht weiblicher Anteil an Gesamtarbeitstage.....65 im Jahr der DGA |

Vorwort

Es ist sehr dunkel und kalt. Bis vor wenigen Minuten war die Straße noch ganz still. Nun stehen LKWs, Generatoren, Wohnmobile, Autos in einer Formation, die an eine Großbaustelle erinnern. Menschen rennen eilig umher. Auf der einen Seite sieht man riesige Lampen tragen, welche an einem kleinen, frei geräumten Abschnitt der Straße aufgebaut werden. Dazu gesellt sich eine Art mechanischer Podest - dessen Funktion sich erst entschlüsselt, sobald die Kamera drauf befestigt ist. Limousinen fahren vor und die verschlafenen Gesichter, die einem irgendwie bekannt erscheinen, werden von Damen mit Kostümen, Bürsten und Puderdosen in ein großes Wohnmobil geleitet, um später als frisch frisierte Helden heraus zu treten. Tüten, Beutel, Taschen gefüllt mit Baguette, Porree, Äpfel oder weitere gut aussehendes Lebensmittel, Fahrräder, Blumen oder gar Autos werden an eine Schar von Personen verteilt, welche als bald auf der nun ausgeleuchteten Straße verteilt werden. Plakate werden an Wänden geklebt, störende Straßenschilder abgeschraubt, unschöne Straßenecken mit Laub veredelt...

Indes gehen zwei Personen, der Eine mit einem Buch, der Andere mit einem Okular, den Abschnitt der Straße eifrig diskutierend auf und ab.

In der Mitte steht ganz ruhig eine Person. Er verfolgt das Gespräch und scheint alle anderen zu beobachten. Nun erhebt sich seine Stimme. Die Helden werden auf die Straße geleitet, zu denen der Eine mit dem Buch gebracht wird. Anweisungen und proben erfolgen bis der Eine mit dem Buch hinter einer Videowand platzt nimmt. Der Andere mit dem Okular baut sich auf dem Podest hinter der Kamera auf. Beide nicken der Person in der Mitte zu. Ruhe tritt ein. Seine Stimme erhebt sich ein erneutes Mal:

„Achtung, ruhe Bitte, wir drehen!“

Einleitung

Diese Arbeit mit dem Titel „Die Effizienz des deutschen Regieassistenten beim Spielfilm“ soll einen umfangreichen Überblick zu der gegenwärtigen Situation des Regieassistenten in der Produktionslandschaft geben. Durch seine Stellung in der Abteilung des Regisseurs und als Kooperationspartner der Produktion, soll er für eine Filmproduktion nach wirtschaftlichen Faktoren, wie Zeitersparnis, Budgeteinhaltung und Auslastung der Kapazitäten sorgen. Die Filmprojekte werden anspruchsvoller und dementsprechend auch die Erwartungen an die Organisatoren derer.

Der nach dem klassischen, deutschen System arbeitende Regieassistent stellt aufgrund seiner Kontinuität und allg. Anwendbarkeit die effizienteste Produktionsstruktur der Filmherstellung dar.

Welches Regiesystem ist die effizientere Herstellungsmethode in der deutschen Produktionslandschaft? Wie definiert sich ein solches System? Verlaufen in anderen Positionen derartige Veränderungen ab?

Die Arbeit wird prüfen, ob der deutsche Regieassistent dem Anspruch an einer effizienten und wirtschaftlichen Realisation der Filmherstellung gewachsen ist. Dazu stellt die Arbeit ihn nach einer ausführlichen Untersuchung der allgemeinen historischen Entwicklung (Kap. 1), seinem Tätigkeitsfeld (Kap. 2.1.) und dem dazu gehörigen Berufsweg (Kap. 2.1.3.) dem amerikanischen Regieassistenten (Kap. 2.2.) gegenüber.

Den Hauptteil der Arbeit macht dieses Kapitel 2 aus. Hier wird das Berufsbild des Regieassistenten umfangreich betrachtet, was die Voraussetzung für den anschließenden Vergleich ist. Weiterhin wird sowohl der deutsche, als auch der amerikanische Assistent beschrieben, da dieser den größten Einfluss auf das Berufsbild hat.

Woher kommt es, dass der amerikanische Regieassistent eine so große, internationale Anerkennung genießt? Ist der deutsche Regieassistent dem amerikanischen gleich zusetzten? Übt der amerikanische Regieassistent tatsächlich so viel Einfluss aus?

Durch die Methode des Vergleichs werden Aufgabenumfang und Aufgabenwertigkeit, das Produktionssystem beider Filmschaffender und weitere Merkmale, wie die gesellschaftliche Anerkennung und Geschlechterverteilung im Punkt 3 genau beleuchtet. Übersichten zu der Produktionsspezifikation in der Filmherstellung und Tabellen mit Daten aus der Branche sorgen dazu für eine Veranschaulichung und leichtere Verständlichkeit.

Um tiefgreifende Informationen von Regieassistenten aus der Branche in die Arbeit mit einzubinden, wurden im Vorfeld Filmschaffende, welche sowohl

im deutschen, als auch im internationalen System arbeiten in Form eines Interviews befragt. Der Punkt 4, welcher auch den letzten Teil der Arbeit ausmacht, werden die Resultate ausgewertet.

Ferner wurden ausländische Regieassistenten zu ihrem und dem amerikanischen System befragt, sodass die Position des deutschen Assistenten in einem weiteren Spektrum analysiert werden kann.

Durch den gewählten Aufbau und die erarbeiteten Vergleichskriterien versucht die Arbeit, die gestellte These kritisch zu betrachten. Zudem möchte Sie dem Leser einen Überblick über die Herstellungsweise des Films und das Berufsbild der Regieassistenten geben, das - auch Aufgrund eigener Erfahrungen der Autorin - für Nicht - Filmschaffende ein Rätsel ist:

„Und was willst dann mal richtig machen? Du kannst doch nicht ewig, dem Regisseur seinen Kaffee bringen.“

„Siehst du dann auch die Schauspieler? Ach, du arbeitest so eng mit denen zusammen?“

„Nur 3 Minuten werden am Tag von dem gesamten Film gedreht? Das dauert ja ewig.“

„Also ich versteh immer nicht, warum so viel Personen bei einem Abspann zu sehen ist. Das kann doch nicht so aufwendig sein.“

„Wie du bist noch auf? Es ist 2 Uhr in der Nacht, da kann man doch nicht mehr arbeiten.“

„Kommst du zu den Feiertagen nach Hause? Ihr arbeitet an den Tagen? Das kann doch nicht sein.“

„Ihr seid ja verrückt. Ihr könnt doch nicht einfach ein Stück Autobahn mieten.“

1. Die Historische Entwicklung des Films

1.1. Allgemeiner Überblick der Anfangsjahre des Films bis 1929

„Der Film ist ein uneheliches Kind. Er hat mehrere Väter“ – Louis Lumière o.J.¹

Der im Jahr 1885 durch die Gebrüder Lumière in Paris, dicht gefolgt der Gebrüder Skladanowsky in Berlin und im Jahr 1886 durch Thomas Edison auch in Amerika zum ersten mal vorgeführte Film entwickelt sich rasch zu einem eigenständigen Medium. Der Übergang von einer Jahrmarktattraktion² zu einem festen Kinotheater erfolgt ähnlich von Land zu Land. Während sich in den USA um 1905 die Nickelodeons³ etablieren und zu einer Attraktion der Arbeiterklasse werden⁴, entstehen in den großen Städten Deutschlands – Berlin, München, Hamburg – ortsfeste Kinobetriebe mit Theaterähnlichen Charakter wie Interieur und Aussehen des Betriebs, Aufteilung des Programm in mehreren „Akten“, außerfilmischen Einlagen etc., was auf die Abstammung des Kinos vom Varieté und Schaustellergewerbe zurückzuführen ist⁵.

Die steigende Nachfrage von Filmen und die damit einhergehende Produktionssteigerung, um einen häufigen Programmwechsel zu erlauben und Einnahmen zu erzielen, ziehen eine Vielzahl von Unternehmern an⁶.

„Zu diesem Zweck mussten die Amateure den Professionellen weichen beziehungsweise selbst Professionelle werden. Die eine Kamera, eilig zusammengetrommelte Schauspieler und das dürftige Budget, sie genügten nicht mehr.“ – Jarvie 1971, 37

In Berlin gründet der Kameramann, Tricktechniker und Produzent Guido Seiber sein erstes Atelier hoch unterm Dach, was schon bald internationale Schauspieler, wie Asta Nielsen und Techniker anlockt.⁷ Seine Filme haben so großen Erfolg, dass er 1912 beschließt ein altes Fabrikgeländer außerhalb Berlin in ein modernes Studio zu verwandelt – der Grundstein für die spätere

¹ Zglinicki 1956, 221

² vgl. Dadek 1957, 12 f.

³ „Nickelodeons“ sind Kinotheater, welche prunkvoller und reichhaltiger ausgestattet sind als die Vorgänger. Diese sog. „Kinematographen“ entsprachen eher einer windschiefen Schaubude. Nickelodeons ziehen dementsprechend eine größere Zahl von Bevölkerungen an und bewirken den Bau von weiteren Kinotheatern. So entstanden in Pittsburgh nach nur einem Jahr 100 und insgesamt bis 1908 ca. 10.000 neue Kinotheater. - Vgl. Jacobs 1938, 54

⁴ vgl. Prokop 1970, 24

⁵ vgl. Dadek 1957, 13

⁶ vgl. Jarvie 1971, 37

⁷ vgl. Zglinicki 1979, 302f.

Filmstadt Babelsberg ist gelegt.⁸ Weitere Ateliers und Studios werden gegründet und die Filmwirtschaft beginnt sich in Deutschland zu etablieren.

In Amerika beginnen die späteren Gründer der Hollywoodstudios in die Kinobetriebe zu investieren: Marcus Loew („MGM“), Adolph Zukor („Paramount“), Carl Laemmle („Universal Pictures Corp.“), Samuel Goldwyn („MGM“) und William Fox („Twentieth Century Fox“). Da sie sich von anderen Unternehmen unabhängig machen wollen, beginnen sie auf die Produktions-, Herstellung- und Verleihebene überzugreifen und eigenständig und erfolgreich zu arbeiten.

Wie schon anfänglich skizziert, existieren für den Film die unterschiedlichsten Urheber, Patente und Lizenzen, was 1909 zu einem Zusammenschluss der 9 wichtigsten Filmfabrikanten zu der „Motion Picture Patents Company“⁹ führt. Dieser Trust besitzt durch seine gebündelten Patentrechte eigene Filmherstellungslizenzen, welche an die Kinotheater verkauft werden. Die Kinotheater wiederum werden mit Sanktionen verhängt, wenn diese Filme von unabhängigen Produzenten zeigen. Des Weiteren greift die MPPC auf den etablierten Rohfilmhersteller, der Eastman Kodak Co., mit welcher vertraglich vereinbart wird, nur die Filmhersteller der MPPC mit Rohfilm zu beliefern. Zu guter letzt wird ihre Monopolstellung durch eine eigene Verleihgesellschaft „General Film Co.“ gesichert, welche binnen kurzer Zeit fast alle (57 von 58) Verleihfirmen in Amerika in Ihr Verleihnetz miteinbezogen hat¹⁰.

Diese Monopolstellung im Filmbereich hat verschiedene Konsequenzen: Die Herstellung des Films wird industrialisiert. Verdrängt wird die freie und selbstständige Arbeit der Künstler, welche nun in Form von Fließbandarbeit für die dauerhafte Sättigung der Nachfrage des Großunternehmens MPPC geschieht. Die Programmgestaltung erfolgte nach festen Schemata, auf die Wünsche der Kinobesitzer wird nicht eingegangen und vor allem schützt man sich gegen die Konkurrenz aus dem ausländischen Markt¹¹. Hervorzuheben ist an dieser Stelle den Vorsprung der französischen Firmen Pathé-Frères und Gaumont, welche vor dem ersten Weltkrieg in Europa und in Amerika eine Vormachtsstellung in der Filmproduktion und Auswertung besitzt¹².

⁸ ebenda/ studiobabelsberg.com, 18.09.2010

⁹ Abkürzung MPPC, bestehend aus Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Seelig, Lubin, Kalem und die französischen Unternehmen Pathé und Méliès

¹⁰ vgl. Bächlin 1972, 31 f.

¹¹ vgl. Bächlin 1972, 32

¹² „1907 brachte Pathé Filme von 600m Länge (z.B. Verfilmung von Zola Romanen) auf den Markt. (...) Die Publikumswirksamkeit wird noch dadurch erhöht, dass erstmals eigentliche Filmdarsteller die Akteure waren. Den französischen Produzenten gelang es, durch dauernde

Die wohl wichtigste Konsequenz war das Aufkommen von Antitrust Bewegungen der Unabhängigen Unternehmer, welche der Aufsicht der MPPC entfliehen und den eigentliche Standort des Films entdecken: Hollywood¹³. Die abwechslungsreiche Landschaft, das warme Klima, das konstante Licht¹⁴ am Standort und die neue Qualität der hier produzierten Filme, wie das von Carl Laemmle eingeführte Starsystem und der durch Adolph Zukor etablierte Langspielfilm¹⁵, kurbeln die Produktion an, bis binnen weniger Jahre der Produktionsstandort Hollywood sich vollständig als amerikanisches Filmzentrum konstituiert hat. Der Ausbruch und Ende des 1. Weltkriegs 1914 bedeutet eine Veränderung der Filmwirtschaft und signalisiert eine neue Epoche. Es bilden sich die 5 großen Major Studios. Die Gebrüder Warner erweitern ihre Verleihfirma um die Produktion zu Warner Brother Pictures, Inc., William Fox beginnt ebenfalls sein Kino- und Verleihgeschäft mit der Produktion von Filmen zu Twentieth Century Fox aufzubauen, Marcus Loew übernimmt die Metro Pictures Corporation und fusioniert diese mit Goldwyn Pictures zu Metro-Goldwyn-Mayer, Carl Laemmle die Universum Film Manufacturing Company und schließlich vereinigt Adolph Zukor seine Produktionsfirma Famous Players mit dem Verleih- und Kinofirma Paramount Pictures Corporation zu Famous Player-Lasky Corporation, welche 1930 in Paramount Publix Corporation umbenannt wird¹⁶. Aufgrund der immer teurer werdenden Langspielfilme mit Starbesetzung, welche selbstständig produziert und vertrieben werden, stellen Banken den Filmkonzernen Kredite zur Verfügung, was zu einem Beginn der Standardisierung des Films und zur Unabhängigkeit der Filmunternehmen am Markt zur Folge hat¹⁷.

In Europa wird die ehemalige Vormachtsstellung des französischen Films und anderen festen Größen, wie Dänemark und Italien durch die Kriegswirtschaft zum erliegen gebracht. Diesen Produktionsrückgang der europäischen Länder nutzen die Unternehmen in Hollywood, um ihre Filme zu billigen Prei-

Berücksichtigung der Nachfrageergebnisse (...), Filme mit größtem „Publikumswert“ herzustellen und ihnen dadurch eine Massenverbreitung zu sichern.“ – Bächlin 1972, 30

¹³ vgl. Scott 2005, 13

¹⁴ In den Anfangsjahren ist man vom natürlichen Licht abhängig, welches durch gläserne Studios zur Beleuchtung aufgefangen wird. – vgl. Scott 2005, 12

¹⁵ Adolph Zukor produziert 1912 den 4-Spulen (im Vergleich zu den sonstigen 1-Spulen) Film „La Reine Elisabeth“ mit Sarah Bernard, welcher ein großer Erfolg wird. Danach verpflichtet er als erster Unternehmer die Schauspielerin Mary Pickford für 104000 Dollar pro Jahr, gründet die „Famous Player Company und produziert nach seinem Motto „Berühmte Darsteller, berühmte Stücke“ 5-Spulen Filme. – Vgl. Prokop 1970, 52

¹⁶ vgl. Monaco 2005, 239

¹⁷ ebenda, 43 f.

sen zu importieren und damit den Einzug in die europäische Filmwirtschaft zu starten¹⁸.

In Deutschland gelingt es dagegen 1917 mit Hilfe staatlicher Mittel und des Bankkapitals ein Unternehmen zu gründen, welches sich schon nach kurzer Zeit als der führende nationale Filmkonzern konstituiert und international eine Filmposition Deutschlands auf dem Weltmarkt schafft – die UFA¹⁹. Durch gezielter Filmproduktion eines eigenen, nationalen Stils konnte man sich gegen das Überangebot an amerikanischen Filmen durchsetzen und einen eigenen Filmstil konzipieren – den Expressionismus²⁰.

*„Es wäre unmöglich gewesen, Hollywood oder die Franzosen zu imitieren. Wir versuchten daher was etwas Neues: expressionistische oder künstlerisch stilisierte Filme. Dies war möglich, weil in Deutschland gute Künstler und Autoren im Überfluss zur Verfügung standen, weil es eine starke literarische Tradition gab und eine große Theater-Tradition. Damit war die Basis für gute, ausgebildete Schauspieler vorhanden. Nachdem der erste Weltkrieg die französische Industrie erledigt hatte, war es nun das Problem für Deutschland, mit Hollywood zu konkurrieren.“ – dt. Produzent Erich Pommer o.J.*²¹

Zusätzlich zu den in Berlin/ Tempelhof übernommenen Filmatelier wird die Aufnahmeanlage in Babelsberg von Guido Seeber erworben und die UFA entwickelt sich zu einem internationalen Standort, welcher bis in 30er Jahre hinaus hochwertige Filme unter der Leitung von Erich Pommer, sowie die ersten Tonfilme produziert.²² Berühmte Namen dieser Filmepoche sind Fritz Lang, Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Conrad Veidt, Henny Porten, Emil Jannings, Marlene Dietrich usw. Neben dem Standort in Berlin entstehen in Hamburg, Frankfurt, Dresden und Leipzig Filmstudios. Der größte Konkurrent zur der Berliner Industrie bildet sich in München. Neben Filmproduktionen und ihren Ateliers in der Innenstadt gründet sich die Emelka 1919 aus der „Münchener Lichtspielkunst GmbH“ und erbaut 1920 das noch heute erfolgreich produzierende Studio im Geiseltagsteig, was später zur Bavaria gehören sollte.²³ Dieser Zeitraum der blühenden Filmwirtschaft ab dem 1. Weltkrieg bis zur Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei wird durch ihren politischen Einfluss der Weimarer Republik die Phase des Weimarer Kinos genannt.²⁴

¹⁸ vgl. Bächlin 1975, 35

¹⁹ Universum-Film-Aktiengesellschaft

²⁰ Der expressionistische Film, 1920 – 1931, Hauptvertreter: Fritz Lang, F.W. Murnau, Ernst Lubitsch, Robert Wiene – vgl. Wikipedia.de, 30.08.2010

²¹ Prokop 1970, 180 nach Huaco 1965, 36

²² vgl. Kreimeier 2002, 54ff./ Zglinicki 1979, 350f.

²³ ebenda

²⁴ vgl. Monaco 2005, 297

1. 2. Von der Erfindung des Tons zur Einführung des Fernsehens

„Zum Thema sprechende Filme stehe ich ungefähr so wie zur stummen Oper oder zum singenden Ballett“ – Asta Nielsen 1928

Die Erfindung und technische Umbruchperiode des Tonfilms 1932 stellt einen weiteren Schritt der Einflussnahme der Banken auf die Filmwirtschaft da. Die neue Errungenschaft des Films ist ziemlich teuer und veranlasst, dass man neue Produktionsstrukturen finden muss.

Folgende Tabellen zeigen auf, wie die Spielfilmproduktion auf die großen Studios verteilt (Tab. 1) und wie rapide die Produktionskosten durch den Ton gestiegen sind (Tab. 2).

Tabelle 1: Zahl der insgesamt in den USA von 1930 – 1939 hergestellten langen Spielfilme sowie der von den Konzernfirmen produzierten Filme²⁵

Davon:

| Jahr* | Insgesamt | Paramount | Loew's | Fox | Warner | R.K.O | Columbia | Universal | United Artists | Alle Übrigen |
|-------------|-----------|-----------|--------|-----|--------|-------|----------|-----------|----------------|--------------|
| 1930 - 1931 | 510 | 58 | 43 | 48 | 69 | 32 | 27 | 22 | 13 | 198 |
| 1931 - 1932 | 490 | 56 | 40 | 46 | 56 | 48 | 31 | 32 | 14 | 167 |
| 1932 - 1933 | 510 | 51 | 37 | 41 | 53 | 45 | 36 | 28 | 16 | 203 |
| 1933 - 1934 | 480 | 55 | 44 | 46 | 63 | 40 | 44 | 38 | 20 | 130 |
| 1934 - 1935 | 520 | 44 | 42 | 40 | 51 | 40 | 39 | 38 | 19 | 206 |
| 1935 - 1936 | 517 | 50 | 43 | 52 | 58 | 43 | 36 | 27 | 17 | 191 |
| 1936 - 1937 | 535 | 41 | 40 | 52 | 58 | 39 | 38 | 40 | 19 | 208 |
| 1937 - 1938 | 450 | 40 | 41 | 49 | 52 | 41 | 39 | 45 | 16 | 127 |
| 1938 - 1939 | 526 | 58 | 51 | 56 | 54 | 49 | 54 | 45 | 18 | 141 |

* Das Produktionsjahr beginnt ungefähr am 1. September jedes Jahres.

²⁵ Prokop 1970, 82 nach The Motion Picture Industrie (Hrsg.) 1941

Tabelle 2: Herstellungskosten der amerikanischen Spielfilme im Zeitraum 1932-1940²⁶

| <i>Jahr</i> | <i>Zahl der Filme</i> | <i>Geschätzte Produktionskosten</i> | |
|-------------|-----------------------|-------------------------------------|---------------------|
| | | Total Dollars | pro Film Dollars |
| 1932 | 489 | 74 800 000 | 153 000 |
| 1933 | 507 | 77 000 000 | 151 900 |
| 1934 | 480 | 95 800 000 | 199 500 |
| 1935 | 525 | 109 800 000 | 209 000 |
| 1936 | 522 | 120 800 000 | 247 000 |
| 1937 | 538 | 135 700 000 | 252 400 |
| 1938 | 455 | 151 500 000 | 363 000 |
| 1939* | 483 | 149 000 000 | 342 000 |
| 1940* | 477 | 140 000 000 | 314 000 |

Bemerkbar zu der Kostensteigerung ist, dass sog. „B-Filme“ keine derartige Steigerung der Produktionskosten vorweisen, diese aber durch das Blockbuch der teuren „A-Filme“ aus dem Verleihgeschäft und dementsprechend aus den Kinoskripten der Major Studios verdrängt worden sind²⁷. Des Weiteren ist hervorzuheben, dass bei fast gleicher Anzahl von produzierten Filmen, sich die Produktionskosten fast verdoppeln. Um die dauernden Kosten zu decken, benötigen die Filmkonzerne finanzielle Mittel der Großbanken. Zu Beginn der 30er Jahre geht die Kontrolle der Studios in die Führung der Finanzgruppen Morgan und Rockefeller über.²⁸ Diese Abhängigkeit bewirkt zudem eine Überwachung der Banken über den Produktions- und Verleihapparat nach wirtschaftlichen geprägten Zielen, wie Rationalisierung, Gewinnmaximierung und zieht eine Typisierung der Filme nach sich²⁹. Die Kostensteigerung bewirkt eine Monopolisierung der amerikanischen Firmen, obwohl augenscheinlich mehrere Bewerber auf dem Markt agieren. Sie sind zu der Handelsorganisation, der Motion Picture Association of America durch Übereinkünfte und Verträge zusammengeschlossen³⁰.

„Der Wettbewerb zwischen den Mitgliedern der Gruppe spielt sich ähnlich ab wie zwischen den verschiedenen Abteilungen der General Motors Corporation...“ – Robert A. Brady 1942, 131

²⁶ Bächlin 1972, 160 nach Standard & Poor's Corporation o.J.

²⁷ Durchschnittliche Produktionskosten der Columbia Pictures Corp. liegen 1932-1933 bei 202.900\$ pro A-Film, wobei ein unabhängig produzierter Film 101.100\$ kostet. 1939-1940 liegen die durchschnittlichen Produktionskosten von Columbia bei 883.500\$ und bei anderen Filmen 129.800\$ - vgl. Prokop 1970, 86

²⁸ ebenda

²⁹ vgl. Hauser 1989, 112

³⁰ vgl. Prokop 1970, 79

Neue Produktionsstrukturen, wie mehrsprachigen Dreh und Nachsynchronisation, werden entwickelt. Um diese fremdsprachigen Versionen für den internationalen Markt zu drehen, waren ausländische Filmschaffende vom Vorteil und die große Welle der Einwanderer aus Europa in Hollywood beginnt^{31,32} nicht zu letzt wegen dem Ausbruch des 2. Weltkriegs. Die Folgen sind wie schon zum 1. Weltkrieg ein Einbruch der europäischen Filmindustrie, die Beschränkung der Konkurrenz und die Einschränkung des europäischen Absatzmarkts. Für die amerikanische Filmwirtschaft ist dies vom Vorteil und hilft die Einführung des kommerziellen Fernsehens hinaus zu zögern, welches in den 30er Jahren entwickelt worden ist³³.

Allerdings läuten die wachsende Konkurrenz des neuen Mediums, ein andauernder Gerichtsprozess der Studios und die rücksichtslose Filmpolitik der Großbanken das Ende der goldenen Ära Hollywoods ein³⁴.

1. 3. Film als Teil einer Unterhaltungsindustrie

Das Ende des Krieges ist gleichzeitig der Einzug des Fernsehens und schon 1955 kann man in den USA einen Rückgang auf 2,5 Mio. Kinobesucher pro Jahr von ehemals 4,7 Mio. Kinobesuchern im Jahr 1947 verzeichnen³⁵. Anstatt das neue Medium als weiteren Absatzmarkt anzukennen und sich mit den neuen Möglichkeiten zu arrangieren, wehren sich die Studios anfänglich ihre Filme im Fernsehen auszuwerten, bevor es zu Übereinkünften kommt. Die ersten Fernsehgesellschaften wie Columbia Broadcasting Systems C.B.S. oder National Broadcasting Company N.B.C. nutzten den Vorsprung, um auf den Medienmarkt Fuß zu fassen. Die beiden Finanzgruppen hinter den Studios Morgan und Rockefeller organisieren bzw. erleichtern die Arrangements zwischen den Studios und den sich etablierten Fernsehgesellschaften, um gemeinschaftliche Interesse nachzugehen, indem z.B. Kinospielefilme im Fernsehen ausgewertet werden. 1961 können die Filmunternehmen bereits 155 Mio. \$ Gewinn aus dem Fernsehgeschäft – im Vergleich zu 267 Mio. \$ aus dem inländischen Filmgeschäft erzielen.³⁶

³¹ sog. „brain drain“ – Talentabschöpfung. Wichtige Namen, welche nach Hollywood auswanderten: Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Greta Garbo, Michael Curtiz, Fritz Lang, William Dieterle, Mauritz Stiller, Billy Wilder – vgl. Scott 2005, 30

³² vgl. Monaco 2005, 247

³³ ebenda

³⁴ vgl. Hauser 1989, 119

³⁵ vgl. Prokop 1970, 155

³⁶ ebenda, 161

Gleichzeitig profitieren die Studios von der gelähmten Filmwirtschaft in Europa und verschärfen ihre Absatzpolitik. Der internationale Markt ist nicht mehr bloß überschüssiger Gewinn, sondern für die Amortisation des Films notwendig³⁷.

*„In many instances, as a general rule of thumb, the revenues from the United States equal the costs of the movie productions, and it's foreign market that represent the profit.“ – Leo C. Rosten o.J.*³⁸

Dennoch erfolgt in den Filmstudios ein Strukturenwandel. Nach dem langjährigen Prozess gegen die Politik der Major Studios bewirkt das „Entflechtungsurteil“, oder auch „Paramount Decision“³⁹ genannt, von 1948 ein Eingreifen in die Monopolstellung, indem sie ihre Theaterketten abstoßen müssen. Der wichtige Zweig des Vertriebs bleibt den Konzernen jedoch erhalten. Dies ist ein weiterer Faktor, der die bisherige Studiopolitik und ihre Arbeitsweise der Massenproduktion beeinflusst.⁴⁰ Die mittlerweile gealterten Studiobosse ziehen sich zurück. Eine neue Generation von Unternehmern tritt auf den Markt. Die Jahre bzw. Jahrzehnte ab der Einführung des Fernsehens und der damit verbundene Rückschritt des Kinos sind gekennzeichnet durch Auf- und Weiterverkäufe der Studios an weitere Mischkonzerne und ihrerseits weitere Industriekonzerne zu Industriekonglomeraten.⁴¹

Beispiele einiger Studiolbensläufe: Eliot Hyman agiert als Zwischenhändler mit Archivbeständen von Warner Brothers, welche er später an United Artist verkauft. Anschließend erwirbt er Rechte an Fox-Filmen, um mit seiner erstarkten Firma Seven Arts 1967 schließlich Warner Brothers zu kaufen. Dieser fusioniert 1969 mit Kinney National Service zu Warner Communications, obwohl Kinney National Service sein Kapital aus Bestattungsfirmen und Parkplätzen gewonnen hat. 1989 fusioniert Warner mit Time Inc. Und das größte Medim seiner Zeit entsteht. Coca Cola kauft 1982 Columbia, welches mit den Fernsehkonzernen CBS und HBO im selben Jahr Tri-Star als Gemeinschaftsunternehmen gegründet hat, um alternative Vertriebs- und Produktionswege zu entwickeln. Coca Cola verkauft im Jahr 1989 seine Anteile an den Softwarehersteller SONY, welcher 1988 schon CBS Records gekauft hat. Paramount wird 1966 von Gulf + Western Industries übernommen, einem Konzern der u.a. Kleidung, Unterhaltung, Massenmedien,

³⁷ vgl. Hause 1989, 119

³⁸ ebenda

³⁹ Am 20. Juli 1938 werden die 5 großen + 3 kleineren Hauptgesellschaften wegen Verletzung des Sherman Antitrust Act angeklagt und nach 8 jähriger Verhandlung verurteilt, das Blockbuchen zu verbieten und die Theaterketten abzustoßen, womit Ihnen die Erstaufführung ihrer produzierten Filme in ihrem eigenen Kinoketten untersagt wird und anderen Mitbewerber der Markt geöffnet wird. – surpreme.justia.com, 30.08.2010 nach U.S. Surpreme Court 1948, 334 U.S. 131

⁴⁰ Vgl. Scott 2005, 36

⁴¹ vgl. Monaco, 2005, 249

Zink, Zucker, Sega und viele weitere Industriezweige besitzt⁴². Durch einen Aufkauf den Erdöl-Magnaten wird Twentieth Century Fox 1985 an das australischen Medienmogul Rupert Murdoch weiterverkauft und entwickelt sich zu einer wichtigen Position im Fernsehbereich. Disney übernimmt 1995 Capital Cities/ ABC, welche wichtige Fernsehgesellschaften sind und stellt einen weiteren großen Medien-Mischkonzern dieser Zeit da. Um sich der Nähe derartiger Verkäufe und Übernahmen zu entziehen, gründen Jeffrey Katzenberg, welcher sich bei Disney hintergangen fühlte, David Geffen und Steven Spielberg zum ersten Mal seit 50 Jahren ein neues Studio namens DreamWorks SKG⁴³.

Letztendlich sind die eigentlichen Studios in teilweise ausländischer Hand von Medien- und Mischkonzernen übergegangen, welche nicht nur das Medium Film, sondern zudem erfolgreich Industrien in Musik, Bücher, Merchandiseartikel, Computerspiele, Sportartikel, Kleidung, Hardware etc. besitzen.⁴⁴ Ein Nutzungsrecht z.B. ein Actionfilm kann auf verschiedenen Ebenen ausgewertet werden und die Gewinnspanne des Produkts erhöht sich.

Die Konsequenz, dass der Film nicht mehr das Hauptmassenmedium der Unterhaltung, sondern durch das Fernsehen und weitere Multimediainstrumente, wie Internet, abgelöst ist, ist die Spezialisierung des Mediums. Neue Genre und neue Technik – wie jüngst populär und schon für den Heimfernsehbedarf⁴⁵ vorgestellte 3D Kino bzw. Fernsehen – werden entwickelt. Einerseits konzentrieren sich die Studios auf weniger, dafür sehr kostspielige Filmproduktionen⁴⁶, andererseits entsteht Platz für Unabhängige Produktionen, welche sich nach und nach auf dem amerikanischen Markt etablieren können und gerade die unzähligen Nischen durch ein spezialisiertes Publikum, eine Vielzahl von Genrefilmen, Dokumentationen, Veröffentlichungen direkt auf Video und freie Vertriebe bedienen können⁴⁷. Tabelle 3 zeigt die Veröffentlichungen von Kinofilmen der Studios und der Unabhängigen Produktionen, wobei Filmveröffentlichungen der Studios in Verbindung mit Unabhängigen Firmen zu Studioproduktion gezählt werden.

⁴³ in Anlehnung an Monaco 2005, 255

⁴⁴ vgl. Scott 2005, 34

⁴⁵ Auf der IFA 2010 in Berlin werden zahlreiche 3D Geräte für den Heimkinobedarf vorgestellt. – vgl. sueddeutsche.de, 02.09.2010

⁴⁶ Ein Ø Budget einer amerikanischen Studioproduktion lag 2009 bei 67 Mio. \$, im Vgl. dazu lag das Ø Budget einer dt. Spielfilmproduktion bei 6,6 Mio. € = 8,2 Mio. \$ - vgl. hollywoodreporter.com, 10.06.2010 nach Baseline Intelligence 2009

⁴⁷ vgl. Allen J. Scott 2005, 46

Tabelle 3: Feature Films released in the United States by Majors and Independents⁴⁸

| | <i>Releases</i> | | <i>Total</i> |
|------|-----------------|---------------------|--------------|
| | <i>Majors</i> | <i>Independents</i> | |
| 1980 | 134 | 57 | 191 |
| 1985 | 138 | 251 | 389 |
| 1990 | 158 | 227 | 385 |
| 1995 | 212 | 158 | 370 |
| 2000 | 191 | 270 | 461 |

Note: In this table, the term majors refers to both the majors proper and their subsidiary releasing companies.

Dieser Anstieg von unabhängigen Produktionen wäre in der alten Studioära nicht möglich gewesen. Durch das Blockbuchen und den Besitz der Kinoa- theater der Studios hätten sie keinen Vertrieb und keine erfolgreiche Auswertung ihrer Filmproduktionen erzielen können und somit wirtschaftlich nicht überlebt. Die „Paramount Decision“ und die damit verbundene Öffnung des Wettbewerbs auf dem Filmmarkt ermöglichen den freien Produktionen erst den Zugang und die Konstituierung auf den amerikanischen Markt⁴⁹.

1. 4. Die deutsche Filmentwicklung ab dem 2. Weltkrieg

Im 2. Weltkrieg geht die Kontrolle aller filmwirtschaftlichen Unternehmungen unter die staatliche Aufsicht der nationalsozialistischen Partei. Die privatwirtschaftlichen Filmproduktionen werden in die politische und ökonomische Abhängigkeit vom Staat getrieben, was in dem Zusammenschluss aller reichsmittelbaren Filmfirmen zu dem zentral gelenkte Staatskonzern UFI seinen Höhepunkt findet.⁵⁰ Nach dem 2. Weltkrieg ist die deutsche Wirtschaft generell zusammen gebrochen. Wichtige Filmateliers sind zerstört, professionellen Filmschaffende emigriert. Wer nun in der Filmproduktion arbeiten möchte, braucht eine Lizenz, welche von den Besatzungsmächten vergeben wird.⁵¹

⁴⁸ Scott 2005, 46 nach Motion Picture Association of America 2000

⁴⁹ ebenda, 40

⁵⁰ vgl. Roeber, Jacoby 1973, 43ff.

⁵¹ ebenda, 185f.

„Aber das Problem, die richtigen Leute für eine Lizenz zu finden, ist nicht so einfach zu lösen. (...) Die Tragödie der deutschen Filmindustrie besteht heute darin, (...), dass sie anders als die unsere, keine Garson Kanins, John Hustons, Orson Welles' hat, keine jungen Männer mit Phantasie und Mut zum Risiko. (...) Es gibt fast keine jungen Gesichter; jene Männer, auf die wir uns hätten verlassen können, sind entweder tot oder außer Landes.“ – Robert Joseph o.J.⁵²

Die Alliierten und die russische Besetzungszonen gehen ganz unterschiedlich mit der Filmpolitik um. Während in der russischen Zone verhältnismäßig rasch, jedoch mit staatlichen Richtlinien, die Filmproduktion wieder aufgenommen wird, dauert es in den westlichen Zonen. So werden am 17. Mai 1946 in Potsdam-Babelsberg⁵³ die DEFA-Studios gegründet, welche schnell den Betrieb aufnehmen und nahezu 45 Jahre lang das Zentrum der Filmwirtschaft der DDR konstituieren⁵⁴.

Im selben Jahr kehrt Erich Pommer, der ehemalige Ufa Produzent, nach Deutschland zurück. Ihm gelingt es, die Atelieranlagen am Geiselstagsteig der Bavaria für die Filmproduktion frei zugeben, in denen 1949 der vollständige Studiobetrieb unter der neu gegründeten Bavaria Atelier Gesellschaft mbH wieder aufgenommen wird.⁵⁵ In der französischen Besatzungszone erhält der Produzent Arthur Brauner (späterer Erfolgsproduzent u.a. von Edgar Wallace Verfilmungen, genannt Atze) als erster Filmschaffender die Lizenz für seine CCC Filmkunst GmbH in Berlin.⁵⁶ Insgesamt verläuft die Wiederbelebung der deutschen Filmindustrie durch die verhängten Sanktionen und Lizenzerteilung langsam. Deutschland verpasst den Anschluss, auf dem internationalen Weltmarkt Fuß zu fassen und an die alten Erfolge zu Zeit der Weimarer Republik anzuknüpfen.⁵⁷

Indes entwickelt sich in Frankreich und Italien eine neue Generation fragender Filmemacher, welche das Medium Film in eine neue, intellektuelle Richtung treiben, ihren eigenen Stil formen. Staatlich subventionierte Filmförderungen, gegründete Export-Organisationen (Unifrance, Unitalia) und Koproduktionen mit dem Fernsehen sorgen für einen Aufschwung des europäischen Markts⁵⁸. Filmfestivals⁵⁹, -Clubs und -Zeitschriften formieren eine indi-

⁵² Hauser 1989, 252

⁵³ Die Studios der UFA (später UFI) in Babelsberg sind im Krieg nur teilweise zerstört worden und konnten somit zügig den Atelierbetrieb wiederaufnehmen. – vgl. Roeber, Jacoby 1973, 432

⁵⁴ www.DEFA.de

⁵⁵ vgl. Koch 1985, 14

⁵⁶ vgl. Kreimeier 2002, 439

⁵⁷ in Anlehnung an ebenda/ Monaco 2005, 322f. / Roeber, Jacoby 1973, 85ff./ Saul, Hundertmark 1984, 29f.

⁵⁸ vgl. Monaco 2005, 258

viduelle, persönliche und zeitgenössische Strömung: in Italien entsteht der Neorealismus und in Frankreich die Nouvelle Vague. Die sich entwickelnden Wirtschaftsländer werden Anziehungspunkte für sog. „runaway“ Produktionen, bei denen sich amerikanischen Firmen die billigen Produktionsbedingungen und erfahrende Filmschaffende zu nutze machen⁶⁰. Zudem prägen die Regisseure Roberto Fellini, Ingmar Bergman und Alfred Hitchcock einen ganz besonders eigenen Stil, welcher auf das spätere „cinema d’auteur“ verweist⁶¹. In England bewirken die „runaway“ Produktionen einen Aufschwung sowie starken Fall der Wirtschaft, nachdem die amerikanischen Firmen auf billigere Produktionsländer zugreifen⁶². Das Resultat ist, dass sich die Filmschaffenden auf dem Fernsehsektor etablieren. Gegenwärtig kommen immer noch viele britische Filmschaffende aus der Fernsehbranche⁶³.

„Am Traualtar ist die Welt noch in Ordnung“ – Willy Höfig 1980, 378

Die Nachkriegszeit in Deutschland wird geprägt durch Heimat-, Arzt- und Schlagerfilme, die dem Erholungs- und Unterhaltungsbedürfnis der Bevölkerung nachgehen, anstatt sich mit der Aufarbeitung dieser Zeit auseinanderzusetzen. Hauptsächliche Themen spielen im Kleinbürgertum - fernab der Großstadt. Der Protagonist verhält sich passiv und entwickelt keinen eigenen Mut, aus seiner Situation herauszukommen. Teilweise spiegeln die Filme die Haltung des Zuschauers wieder, aber verstärken wiederum das Gefühl. Es entwickelt sich eine Generation der kulturellen Regression⁶⁴. Zwar sorgen die Edgar-Wallace-Thriller und Karl-May-Western für Publikumserfolge, das Fernsehen wächst jedoch als das stärkere Unterhaltungsmedium heran. Schon innerhalb weniger Jahre sinken die Kinobesucher pro Jahr 1956 von 817,5 Mio. Zuschauer auf 243 Mio. Zuschauer im Jahr 1967. Die Spielfilmproduktion reduzieren sich von 128 im Jahr 1955 auf 60 im Jahr 1966.⁶⁵

Die neue, von französischen Vorbildern geprägte Generation von Filmemachern veröffentlicht am 29. Februar 1962 das „Oberhausener Manifest“ mit dem Ziel, den neuen, deutschen Film zu schaffen.⁶⁶ Diese Phase des deutschen Autorenfilms, welche bis Ende der 70er Jahre andauert, verändert die Filmwirtschaft und vor allem die Filmproduktion in Deutschland, zudem in der

⁵⁹ 1946 entsteht das weltweit erfolgreichste Festival: Cannes in Frankreich.

⁶⁰ In Punkt 4.4. wird darauf ausführlich eingegangen

⁶¹ vgl. Monaco 2005, 327

⁶² vgl. Guback 1968, 149

⁶³ vgl. Monaco 2005, 258

⁶⁴ vgl. Koch 1985, 25

⁶⁵ vgl. Koch 1985, 32

⁶⁶ Dokument des Oberhausener Manifest vom 28.02.1962/ hdg.de, 20.09.2010

Arbeit in Punkt 2. 1. 2. ausführlich eingegangen wird. Das Kuratorium junger deutscher Film e.V. in München wird gegründet, welches die jungen Filmemacher mit staatlichen Zuwendungen fördern soll.⁶⁷ Es entstehen Hochschulen und Zeitschriften für das Medium, welche die Bildung des Nachwuchses unterstützen. Parallel zu den Bemühungen der Autorenfilmer um eine Filmkulturförderung, tritt am 1. Januar 1968 das 1. Filmförderungsgesetz der Bundesregierung in Kraft.⁶⁸ Deutschland etabliert seine wichtigste Förderanstalt, welche neben der Abgabe des Filmgroschen der Kinobesitzer in den Fördermitteltopf, Filmproduzenten und Kinobetreiber fördert und durch das Referenzprinzip bereits erfolgreich ausgewerteter Filmproduktionen versucht, langfristige, wirtschaftliche Standards in der Filmwirtschaft zu setzen.⁶⁹ In den 80er Jahren gründen sich die Länderförderungen und Schritt für Schritt entsteht in Deutschland ein umfangreiches Filmfördersystem. Die Folge der Etablierung einer staatlichen Förderung nach kulturellen Richtlinien ist, dass sich der Film als Wirtschaftsgut von seiner Wirtschaftlichkeit und Rentabilität entfernt und sich abhängig von der finanziellen Hilfe macht.⁷⁰ Kaum ein Projekt wird durch eigenständige Mittel des Unternehmers produziert. Selbst Millionen Erfolge, wie *Keinohrhasen* bekommen dank des Referenzprinzips, einer Art Punktsammeln nach Erfolg beim Publikum, bei der Filmauswertung, bei Nominierung und Gewinnen auf Festivals etc. – eine Förderung für weitere Projekte (*Zwei-ohrküken*).⁷¹

Parallel schafft sich der amerikanische Film durch seine sehr aufwendigen und unterhaltsamen Filme einen immer größeren, stabilen Absatzmarkt in den europäischen Ländern. In den 50ern entfällt 75,4% des Theaterumsatzes auf deutschsprachigen und 14,7% auf den amerikanischen Film.⁷² In den 80er Jahren entfallen dagegen 20,4% auf den deutschsprachigen, aber 65% auf den amerikanischen Film.⁷³ Die Filmpolitik Hollywoods bewirkt, dass sich ihre Standards und Normen international erfolgreich durchgesetzt und heute zu Tage nach wie vor Marktführer der Unterhaltungsindustrie sind.⁷⁴

⁶⁷ vgl. Filmportal

⁶⁸ vgl. Castendyk 2005, 37f.

⁶⁹ ebenda

⁷⁰ ebenda/ Saul, Hundertmark 1984, 103

⁷¹ in Anlehnung an Geschäftsbericht FFA 2008/ Iljine, Keil 2000, 66/ faz.net, „Ein Kuss vor dem Tode“, 21.07.2009

⁷² vgl. Garncarz 1993, 175

⁷³ ebenda

⁷⁴ 2005 liegen 25% des weltweiten Filmgewinn (world's box office) auf 10 Spielfilmproduktion in Höhe von 5,8 Mrd. \$ verteilt, wobei der rein amerikanische Anteil über 2,4 Mrd. \$ beträgt. Des

In den 80er Jahren endet die Epoche der Autorenfilmer und die Filmwirtschaft wendet sich langsam verstärkt kommerziellen Produktionen zu.⁷⁵ Es gelangen sehr erfolgreiche internationale Großproduktionen wie *Das Geisterhaus* oder *Im Namen der Rose*, welche auf dem internationalen Markt Gewinne erzielen können. Auch nationale Großprojekte wie *Otto* oder *Loriot* tragen zum Erfolg der deutschen Filmwirtschaft bei.⁷⁶ Nach der Wende kommt es zur Übernahme der DEFA-Studios von Volker Schlöndorff, welche zu den Babelsberger Filmstudios aufgebaut werden.⁷⁷ In diesen Studios werden seitdem internationale Produktionen, wie *Resident's Evil*, *Inglorious Bastards*, *V wie Vendetta* oder jüngst *Unknown White Male* hergestellt.⁷⁸

Allmählich festigt sich der eigentliche deutsche Film auf seinen nationalen Markt. So kann sich der deutsche Marktanteil 1995 von einem Tief bei 9,4% und 1999 bei 9,5% zu 2004 auf 23,4%, 2006 auf 25,8% und 2009 auf 27,4% ausbauen⁷⁹. International verbuchen deutsche Filme ebenfalls Erfolge. Beispiele sind *Das Leben der Anderen* von Florian Henckel von Donnersmarck mit dem Oscar für den besten ausländischen Film und seiner gegenwärtigen Produktion *The Tourist* mit Johnny Depp und Angelina Jolie, Fathi Akin mit seiner stetigen Leistung auf den Filmfestspielen in Cannes und Venedig oder Michael Haneke mit seinem Schwarz-Weiß-Erfolg *Das weiße Band*.⁸⁰

Weiteren produziert Indien mehr Filme (1.041) bei einem Ø Budget von 0,1 Mio.\$, jedoch liegt die USA auf Platz 4 mit 699 und mit einem ØBudget von 19,9 Mio.\$ – vgl. Screen Digest 2006

⁷⁵ vgl. Monaco 2005, 400

⁷⁶ vgl. Iljine, Keil 2000, 79

⁷⁷ vgl. Freyermuth 1993, 12

⁷⁸ vgl. studio-babelsberg.com, 21.09.2010

⁷⁹ FFA

⁸⁰ vgl. imdb.com, 18.09.2010

Zu letzt ist ein Anstieg der Koproduktionen zu verzeichnen. Folgende Tabelle zeigt die Entwicklung seit 1995.

Tabelle 4: Marktanteil deutscher Film im Jahresvergleich⁸¹

| <i>Jahr</i> | <i>Spielfilme (uraufgeführt)</i> | <i>davon internationale Koproduktionen</i> | <i>Besucher dt. Filme in Mio.</i> | <i>dt. Marktanteil in %</i> |
|-------------|--------------------------------------|--|---------------------------------------|---------------------------------|
| 1995 | 63 | 28 | 11 | 9,40 |
| 1996 | 64 | 22 | 20,8 | 16,20 |
| 1997 | 61 | 13 | 23,9 | 17,30 |
| 1998 | 52 | 10 | 13,5 | 9,50 |
| 1999 | 74 | 36 | 19,8 | 14,00 |
| 2000 | 75 | 34 | 18 | 12,50 |
| 2001 | 83 | 33 | 30,9 | 18,40 |
| 2002 | 84 | 52 | 19 | 11,90 |
| 2003 | 80 | 31 | 25,3 | 17,50 |
| 2004 | 87 | 39 | 36,7 | 23,80 |
| 2005 | 103 | 56 | 21,5 | 17,00 |
| 2006 | 122 | 45 | 34,7 | 25,80 |
| 2007 | 129 | 51 | 23,4 | 18,90 |
| 2008 | 125 | 57 | 33,9 | 26,60 |
| 2009 | 144 | 77 | 39,9 | 27,40 |

Dieser wachsende und rentable Herstellungszweig ist durch europäische Produktionsabkommen, wie EURIMAGE⁸² und MEDIA + bzw. das aktuelle Media 2007⁸³, ermöglicht worden. Koproduktionen sind aus der jetzigen Filmwirtschaft nicht mehr wegzudenken und erfordern eine Umstrukturierung der Produktionslandschaft. Dass diese Umwandlung eine Entwicklung hinsichtlich der Anforderung und Aufgaben an das Personal und die Umsetzung einer Filmherstellung bewirkt, ist Nachteil und Vorteil zugleich. Diese Arbeit gibt bezüglich der Position des Regieassistenten Aufschluss über den Wandel der Produktionslandschaft in Deutschland.

⁸¹ nach FFA intern ab 2000 – 2003 und FFA info ab 2004 - 2010

⁸² 1988 im Europarat eingerichteter Koproduktionsfond zur Unterstützung von Gemeinschaftsproduktionen und Verbreitung von Kino- und Fernsehfilmen – vgl. bundesregierung.de, 25.08.2010

⁸³ 1990 zur Förderung von Vertrieb, Verleih und Promotion, aber keiner Produktion der Filmindustrie der EU gegründet – vgl. mediadesk-deutschland.eu, 25.08.2010

2. Der Regieassistent

2. 1. Der deutsche Regieassistent

2. 1. 1. Das Aufgabenfeld

Um das Berufsbild des Regieassistenten zu beschreiben, ist es wichtig vorher einen kurzen Einblick über den Herstellungsprozess geben. Dieser unterteilt sich nach Gumprecht⁸⁴ in 4 Stufen. Zunächst wird in der Anfangsphase der Projektentwicklung (1. Erste Vorbereitungsphase) das Rohdrehbuch mit seinen Rechten gekauft, ein grober Drehplan erstellt, erste Besetzungsgespräche geführt, der Regisseur und eventuell der Szenenbildern durch Vorverträge angestellt, die Hauptmotive gesucht, die Kalkulation erstellt usw. Sind diese vorbereitenden Schritte abgeschlossen und ist dabei auch der Drehzeitraum konkretisiert, kann mit der Organisationsphase des Drehens (2. Zweite Vorbereitungsphase) begonnen werden. Hier werden nun alle Teammitglieder und Dienstleister für den Dreh verpflichtet, alle Besetzungen an Schauspielern und Komparsen getroffen, die Baumaßnahmen an den Motiven vorbereitet, die Produktionsmittel und Kopierwerk angemietet, Kamera-, Geräte- sowie Masken- und Kostümtest vollzogen, die restlichen Motive festgelegt und eingerichtet usw. bis die 3. Phase der Produktion – die Entstehungsphase – also der eigentliche Dreh, inklusive Materialentwicklung, Musterkopierung, Ausmustern, der Schnitt - ausgeführt werden können. In der 4. und letzten Phase spricht man von der Postproduktion, in der die letzten technischen Maßnahmen zur Endfertigung des Films getroffen werden, bis man den Film in die Auswertung (Festival, Kino, Fernsehen, DVD) geben kann. In diesen Stufen des Filmprozesses ist der Regieassistent in der 2. Und 3. Phase, also der Vorbereitung des Drehs inklusive des eigentlichen Drehs, angestellt.

Der Regieassistent ist das Bindeglied zwischen der Regie- und der Produktionsabteilung. Zunächst schlüsselt er das Drehbuch nach Rolle, Zeiteinteilung, Ort, Szenenbild, Requisiten, Komparsen, Stunts und weiteren Besonderheiten auf und erstellt genaue Regieauszüge, in den alle wichtigen Angaben zur Szene aufgelistet sind⁸⁵. Diese sind die Grundlage für alle Abteilungen und werden von dem Regieassistenten fortwährend aktualisiert und kommuniziert. Danach stoppt er das Drehbuch und ermittelt so eine ungefähre Filmlänge, welche wichtig für die Produktion und die Herstellung des Mediums ist⁸⁶.

⁸⁴ Nach Gumprecht 2002, 74f.

⁸⁵ in Anlehnung an regieverband.de, 20.Juni 2010

⁸⁶ ebenda

Nach den Vorgaben des Regisseurs organisiert und kontrolliert der Regieassistent die Besetzung der Schauspieler (in Absprache mit der Castingagentur), sowie die Lese- und Schauspielproben und die Castings der Kleindarsteller und Komparsen. Des Weiteren überwacht er die Motivsuche und kontrolliert die Prozesse an den ausgewählten Motiven der Locationabteilung und des Szenenbilds. Er fungiert als Kontrolleur und Organisator der Drehvorbereitung nach den Auszügen mit den weiteren Abteilungen, wie Kostüm, Maske und Requisiten⁸⁷, damit einem Produktionsstart nichts im Wege stehen kann. In Absprache mit dem Aufnahmeleiter wird der Drehplan nach Motivbegrenzungen, Schauspielersperrrtage, Wetter und weiteren Einschränkungen erstellt⁸⁸. Der Drehplan ist Grundlage für die gesamte Produktion. Er gibt eine genaue Übersicht des Drehzeitraums, an welchem Tag welche Szene, mit welcher Rolle, welchem Ort, welchem Zeitraum und welcher Besonderheiten geplant ist. Er wird an alle Abteilungen kommuniziert und ist die Grundlage für Baumaßnahmen der Motive, Schauspielverträge, Zusatzpersonal, Umzüge etc. Aufgrund nicht planbarer und oft spontan eintreffender Änderungen, verschiebt und verändert sich der Drehplan fortwährend. Dieser andauernde Prozess wird von beiden Parteien überwacht und vom Aufnahmeleiter an alle Abteilungen weiter kommuniziert. Der Drehplan bildet die Grundlage für die Tagespläne, die sog. Dispo oder das Callsheet, auf der pro Tag alle wichtigen Informationen zum Drehen vermerkt sind⁸⁹ und als Vertragsgegenstand und Koordinationspapier der Produktion an die Teammitglieder angesehen werden muss.⁹⁰

Die ganze Zeit über steht der Regieassistent im ständigen Kontakt zur Produktionsabteilung, welcher durch den Austausch zum Aufnahmeleiter gefestigt ist und durch Produktionsbesprechungen mit dem Produktionsleiter vertieft wird. Denn alle Prozesse zur Filmherstellung sind mit einem Budget verbunden, welches allein der Produktionsleiter überwacht.⁹¹ Damit der Regisseur seinen Film in einem vorgegebenen Rahmen umsetzen sollte, gibt die Produktion ihm Grenzen und ggf. Alternativen auf. Von einem Regieassistent wird erwartet die Budgettangierenden Vorstellungen der Produktion auf die

⁸⁷ vgl. berufenet.arbeitsagentur.de, 07.09.2010

⁸⁸ vgl. Gumprecht 2002, 141

⁸⁹ auf der Dispo sollte vermerkt sein: Datum; Adresse des Drehort; Drehbeginn, Drehende; geplante Szenen; Schauspielankunft-, Masken-, Kostüm- und Drehbeginnzeit; spezielle Erfordernisse für die Szenen, wie Requisiten, Stunt, Zusatztechnik, Komparsen; Vordispo; Kontakt der Aufnahmeleitung am Set und die Fahrdispo mit den Fahrern und ihren Abholzeiten für die Schauspieler und Teammitglieder – nach Gumprecht 2002, 163

⁹⁰ vgl. Silver/ Ward 1983, 81 f./ vgl. Gumprecht 2002, 167

⁹¹ bv-produktion.de, 14.09.2010/ Dadek 1957, 31/ Iljine, Keil 2000, 107

kreativen Ideen des Regisseurs durch Beratung, Kommunikation, Taktik und Geschick einzugehen und eine Synergie zur Verwirklichung des Films herzustellen. Er agiert als Vermittler zwischen der Produktion und deren wirtschaftlichen Rahmen und dem Regisseur und seinen kreativen Ansprüchen. Durch seine Anwesenheit bei Auflösungsgesprächen vom Kameramann mit dem Regisseur hat er die Einsicht in den direkten Herstellungsweise des Films und gibt diese Informationen den jeweiligen Abteilungen weiter, um die Vorbereitung des Drehs weiter zu formen, spezialisieren und differenzieren⁹².

Für den Dreh werden nun tageweise die Dispos erstellt, zudem der Regieassistent als Kontrollorgan hinsichtlich der Vorstellung des Regisseurs über Schauspieler, Szenen und Zeitaufteilung fungiert, der Aufnahmeleiter diese erarbeitet und zum Drehende verteilt⁹³. Die Dispo wird immer einen Tag vorher vorbereitet und sollte schon zur Mittagszeit fertig sein, damit alle Abteilung rechtzeitig eventuelle Einsprüche oder Änderungen stellen können und der Aufnahmeleiter mit dem Regieassistenten rechtzeitig darauf reagieren kann⁹⁴. Der Regieassistent funktioniert während des Drehs als Art „Verkehrspolizist“⁹⁵. Er kommuniziert die jeweils vorgesehene Einstellung von Regisseur und Kameramann an alle Abteilungen und trägt dafür Sorge, das vorgegebene Pensum an Szenen am Tag zu bewältigen. Der Regisseur wird durch ihn entlastet und kann sich voll und ganz auf die Inszenierung der Schauspieler und das Bild konzentrieren, während der Regieassistent als eine Art Schutzschild arbeitet: alle organisatorischen Entscheidungen zum Drehen trifft, Absprachen kommuniziert, die Geschwindigkeit des Drehens antreibt oder beruhigt, die Bereitstellung der Szene organisiert, aber ihm auch als kreativer Ansprechpartner zur Seite steht. Kommunikation, Willenskraft, Flexibilität, soziale Kompetenz, Konfliktlösung, Ehrgeiz, Stressresistenz und Toleranz sind die Eigenschaften des Regieassistenten⁹⁶.

⁹² in Anlehnung an regieverband.de, 20.Juni 2010

⁹³ ebenda/ vgl. Gumprecht 2002, 161 f.

⁹⁴ vgl. Gumprecht 2002, 177

⁹⁵ nach Interview mit Udo Happel, 14.04.2010

⁹⁶ nach Interviews mit Irene Weigel, Moni Schopp, Andrew Hoffmann, Sebastian Fahr Brix

Fassen wir noch einmal alle wichtigen Aufgaben des Regieassistenten zusammen:

- Regieauszüge erstellen und aktualisieren
- In Zusammenarbeit mit dem Aufnahmeleiter den Drehplan erstellen
- Überwachung der Motivsuche und die daran beteiligten Baumaßnahmen
- Mitwirkung bei der Besetzung in Absprache mit der Castingagentur
- Besetzung der Kleindarsteller und Komparsen
- Liefert Informationen über die Auflösung von Regie und Kamera
- Kontrolliert alle vorbereitenden Prozesse für den geplanten Dreh in den Abteilungen, wie Kostüm, Szenenbild, Requisite, Maske, Location
- Während des Drehs Sprachrohr des Regisseur
- Sorgt für reibungslosen Ablauf des Drehtags nach vorgegebenen Pensum
- Berät Regisseur in kreativen Fragen
- Kontrollpflicht über die Dispo
- Ständige Aktualisierung des Drehplans und Vorbereitung dessen während des Drehs

2. 1. 2. Die historische Entwicklung

Der Ursprung des deutschen Regieassistenten ist sehr schwer ausfindig zu machen. In seiner frühen Entwicklung bezieht der Film viel vom Theater mit ein. Nicht nur werden als Schauspieler Theaterschauspieler angestellt, da es noch keine weiteren Schauspieler gibt, sondern Dramaturgen und Drehbuchschreiber kommen vom Theater bzw. gestalten den Aufbau des Films nach diesem Vorbild z.B. die Einteilung in Akten⁹⁷. So stellen die frühen Vorführungen des Films in einem „Lichtspieltheater“⁹⁸ ein Programm aus mehreren Filmen dar, welche durch außerfilmische Einlagen unterstützt werden⁹⁹. Da es auch den Regieassistenten mit vergleichbaren Aufgaben, wie Organisation und Kontrolle des Ablaufs des Theaterstücks, ständiger Informationsaustausch mit dem Regisseur und dessen Weitergabe an alle Abteilungen, im Theater gibt¹⁰⁰, kann man schlussfolgern, dass diese Position in die frühe Filmproduktion

⁹⁷ vgl. Zglinicki 1956

⁹⁸ Dadek 1947, 13

⁹⁹ ebenda

¹⁰⁰ vgl. Rossie 2010, o.S.

übertragen worden ist. 1927 erscheint ein Studien- und Berufsführer „Film und Kino“ von Dr. Kurt Mühsam, indem er einen Einblick in die Filmwirtschaft beschreibt und die wichtigen Positionen zur Filmherstellung beschreibt. Neben Positionen des Schauspielers, Regisseur, Kameramann, Beleuchter, Komparse, Filmvorführer, Kinokapellmeister und Pressechef, wird ausführlich der Beruf des Aufnahmeleiters beschrieben. Die Position des Regieassistenten taucht jedoch nicht auf. Anzumerken ist hierbei, dass der Aufnahmeleiter auch Hilfsregisseur genannt wird. In einem Atelier hat der Regisseur diverse Hilfsregisseure als Assistenten unter sich, unter denen einer der Aufnahmeleiter ist. Dieser hat sich aus den Erfahrungen als kleinerer Hilfsregisseur zu dem Beruf vorgearbeitet. Dass es aber schon Regieassistenten in der Zeit gegeben hat bzw. auch als Hilfsregisseur bezeichnet wurden, beweisen Stablisten der gedrehten Filme von damals: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), *Faust* (1926), *Die Büchse der Pandora* (1929), *Die Drei Groschen Oper* (1931) usw.¹⁰¹

In dem Buch „Filmwirtschaft“ von Walter Dadek wird das Atelier in der Zeit um 1950 beschrieben. Im Text namentlich Regieassistent genannt, wird er als solches in einer Tabelle zur Lohnübersicht als Hilfsregisseur aufgelistet, sodass man annehmen kann, dass Hilfsregisseur und Regieassistent ein und derselbe Beruf sind. Allerdings bekommt er keinen großen Aufgabenbereich zugeschrieben, auch erfolgt die Rekrutierung über die Produktion oder wird aus dem Atelierstab dem Regisseur zugeordnet.¹⁰² 1955 erscheint ein Berufsführer „Wie komme ich zum Film?“ von Zglinicki und Andres, indem auch nur die Positionen des Regisseur, des Kameramanns und des Aufnahmeleiters beschrieben werden, aber kein Regieassistent. Unter dem Punkt Regisseur und seine Aufgaben fällt aber das Wort Regieassistent. Er hat in ihm und dem Aufnahmeleiter zwei Hilfen zur Bewältigung der Filmherstellung zur Seite. Der Begriff Hilfsregisseur wird nicht erwähnt.

Generell kann man annehmen, dass der Hilfsregisseur die Ursprungsposition darstellt, aus dem sich der Aufnahmeleiter und der Regieassistent gebildet haben. Die weitere Entwicklung des Regieassistenten verläuft ab der Teilung Deutschlands unterschiedlich.

Betrachten wir zunächst die Entwicklung in der DDR. Bereits im September 1945 wird die Zentralverwaltung für Volksbildung der KPD für die Erziehung der Bevölkerung nach ideologischen Richtlinien eingerichtet¹⁰³. Sie hat u.

¹⁰¹ imdb.com, 13.09.2010

¹⁰² ebenda

¹⁰³ in Anlehnung an Mühl-Benninghaus 1993, 218

a. die Aufgabe, die Filmproduktion in der russischen Besatzungszone wieder aufzubauen.

„Der Film ist eine ungeheure Waffe der Volksbeeinflussung. Die Verantwortung der an ihm Schaffenden ist darum groß.“ o.V.¹⁰⁴

1954 wird in der DDR die Filmhochschule der DEFA die sog. DHF (1969 in die Hochschule für Film und Fernsehen HFF umbenannt)¹⁰⁵ mit den Studiengängen Regie, Kamera, Produktion und Dramaturgie/ Filmwissenschaft gegründet.¹⁰⁶ 1956 wird dazu die „Ingenieurschule für filmtechnische Berufe“ eingerichtet und 1962 als eigenständige Abteilung der DHF integriert, um die Kluft zwischen der Berufsbildung und der Hochschule zu schließen¹⁰⁷. Je nach Bedarf an Personal werden Ton- und Beleuchtungsingenieure, Schnittmeister, Kameratechniker, Regieassistenten und Aufnahmeleiter innerhalb von 3 Jahren ausgebildet.¹⁰⁸ Man erkennt sehr schnell, dass man sowohl die Studiengänge an der Hochschule, als auch die der Fachschule nicht getrennt ablaufen lassen kann, und verbindet beide Ausbildungen durch Fachpraktika, wie Studentenfilme, Fernsehübertragungen etc.¹⁰⁹ Danach erfolgt ein Volontariat an einem der staatlichen Filminstitutionen, wie das DEFA Filmstudio oder das Fernsehzentrum der DFF in Berlin Adlershof, und eine anschließende Übernahme der Studenten in den Betrieb¹¹⁰. Zudem gibt es eine feste Gehaltsangabe für den Beruf, festgelegt im Rahmenkollektivvertrag.¹¹¹ Je mehr Tage und Erfahrungen als Regieassistent nachgewiesen werden, desto höher steigt man in der Lohnabelle und desto anspruchsvoller können die Aufgaben werden. Wird in der niedrigsten Gehaltsgruppe 1 eine abgeschlossene Berufsausbildung und zweijährige Tätigkeit in der Praxis erwartet, kann man in der höchsten Gehaltsgruppe 6 andere Regieassistenten anlernen und als Assistenz – Regisseur agieren, wobei er eine abgeschlossene Hochschulausbildung und eine sechsjährige, erfolgreiche Tätigkeit als Regieassistenz nachweisen muss.¹¹²

¹⁰⁴ Mühl-Benninghaus 1993, 218 nach Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.) 3/79 Jg. 20 1949, 131

¹⁰⁵ hff-potsdam.de, 30.08.2010

¹⁰⁶ vgl. defa.de, 30.08.2010

¹⁰⁷ ebenda

¹⁰⁸ ebenda/ Interview Irene Weigel 06.09.2010/ telefonisches Interview Hanna Seydel 07.09.2010

¹⁰⁹ vgl. defa.de, 30.08.2010

¹¹⁰ ebenda

¹¹¹ Rahmenkollektivvertrag über Arbeits- und Lohnbedingungen für Mitarbeiter der zentralgeleiteten DEFA-Studios, Betriebe und Einrichtungen des Filmwesens, 1975

¹¹² vgl. Rahmenkollektivvertrag 1975, 146f.

Des Weiteren wird in dieser Zeit nach Bedarf ausgebildet. Da pro Jahr ein festes Kontingent an ca. 12 – 15 Filmen dreht werden¹¹³, sind nicht mehr als 20 Regieassistenten im DEFA-Studio Betrieb angestellt.¹¹⁴ Fällt diese Zahl, so werden neue Regieassistenten ausgebildet. So verhält es sich ähnlich in weiteren Ausbildungsplätzen. Diese starke Kontrolle über den Bedarf, der Verteilung und Ausbildung an Regieassistenten bewirkt einerseits eine Kontinuität an Arbeitsstandards innerhalb der Berufssparte, aber auch eine unwirkliche Sicherheit und Verhinderung eines gesunden Konkurrenzdrucks andererseits. Hervorzuheben sind die Vorteile dieses Ausbildungssystem, wie die hohen Qualitätsstandards, die Praxisorientierung, die direkte Eingliederung in die reale Filmproduktion und die hohe Chance auf eine Übernahme am Betrieb.

In Westdeutschland kämpft die Filmwirtschaft wie im Kapitel 1.4. skizziert, mit der kontrollierten Lizenzvergabe der Alliierten und es fehlt der Nachwuchs an Filmschaffenden. Nach dieser Schwierigkeit etabliert sich in den 50er Jahren durch u. a. die Bavaria Filmstudios oder die CCC Film GmbH¹¹⁵ eine aufkommende Filmwirtschaft, welche mit den sog. Heimatfilmen oder Krimi- und Westerngenre Erfolge trotz des Konkurrenten Fernsehen verbuchen können. Vergleicht man die Stablisten der Filme von damals¹¹⁶, taucht neben dem Aufnahmeleiter immer ein Regieassistent auf, was für die Etablierung des Berufes auch in der westdeutschen Zone spricht. Hier entwickelt sich im Sinne der freien Marktwirtschaft eine Filmwirtschaft ohne Begrenzung auf die Anzahl ihrer Ausführenden. Die erste Filmhochschule wird 1965 in Berlin unter dem Namen Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) gegründet, welche erst einen Gesamtstudiengang anbietet und sich in den 80er Jahren in die Studiengänge Regie- oder Kameraführung unterteilt.¹¹⁷ Der Studiengang Produktion kommt erst 1998 hinzu. 1966 wird in München durch den Einfluss des jungen Autorenfilms die Hochschule für Film und Fernsehen (HFF München) gegründet, welche sich ebenfalls auf Regie und Kamera konzentriert und den Studiengang Produktion erst 1988 als selbstständigen Zweig startet.¹¹⁸ Es gibt keine Fachschule oder Ausbildungen mit einem staatlich anerkannten Abschluss für das technische und organisatorische Personal, wie es in der DDR angeboten und vorausgesetzt wird. Man erlernt den Beruf der Regieassistenten durch autodidaktischen Erfahrungen und Umsetzten in

¹¹³ vgl. Prinzler 1992, 175, 202

¹¹⁴ nach Interview mit Irene Weigel, 06.09.2010

¹¹⁵ Gründung 1946 durch Arthur Braun – nach ccc-film.de, 2008

¹¹⁶ „Das Schwarzwaldmädel“ (1950), „Die Sünderin“ (1951), „Die Halbstarken“ (1956), „Der brave Soldat Schwejk“ (1960), „Das Gasthaus an der Themse“ (1962) - imdb.com, 11.09.2010

¹¹⁷ vgl. dffb.de, 30.08.2010

¹¹⁸ vgl. Prinzler 1992, 202 f.

Praxis nach einem Leitfaden¹¹⁹, auf den ich in Punkt 2.1.3. genauer eingehen werde. Dieser Umstand eines freien Zugangs zu dem Beruf bewirkt verständlicherweise, dass es viele Regieassistenten (schon allein, weil in der BRD mehr Filme gedreht werden als die 15-20 Filme in der DDR) mit mehr oder weniger Wissen über ihren Beruf gibt.

Die wie schon beschriebenen Erfolgsfilme der aufkommenden Filmwirtschaft wie Edgar – Wallace- oder Karl May Filme, sowie die Heimat- und Schlagerfilme und später Aufklärungs- und Paukerfilme, fallen wenigen Produktionsfirmen (u.a. CCC Film GmbH, Bavaria Atelier GmbH, Constantin Film) zu, sodass man in dieser Zeit von einer Tendenz zur Monopolisierung sprechen kann.¹²⁰ Diese wird bekräftigt durch die Verflechtung von Produktion und Verleih. Nach dem Krieg werden vor allem alte Filme aus den Beständen der Verleiher gezeigt, welchen dadurch als erste finanzielle Mittel zur Verfügung stehen und sich dem billigen Import amerikanischer Film zur Wehr setzen.¹²¹ Da es dennoch an Finanzkraft fehlt, entwickelt der Staat 1950/51 sog. Bundesbürgschaften, welche für die Bank anstelle des Produzenten oder Verleih bei Einnahmeausfällen als Ausfallbürgschaft greifen.¹²² Der Erfolg zeichnet sich darauf sichtbar ab, indem der deutsche Marktanteil von anfänglichen 7% im Jahr 1949 auf 45,9% im Jahr 1953 ansteigt.¹²³ Im Jahr 1953 wird diese Maßnahme des Staates wiederholt. Diesmal werden allerdings nur Filmstafeln von min. 8 Filmen gefördert, zudem sich kleine Produktionsfirmen zusammenschließen müssen oder aber ein Verleih in ihre Position tritt und den Filmhersteller auf die Position des Auftragsproduzenten stuft.¹²⁴ Der Verleih übt somit Einfluss auf die Produktion aus und fördert Projekte nach wirtschaftlichen Zielen, wie es auch in Amerika geschieht. Diese Art der Förderung und Produktion bewirkt, dass die Qualität der Filme absinkt und sich das Publikum neue Möglichkeiten der Unterhaltung sucht. Diese findet er im Medium Fernsehen oder in den amerikanischen und anderen ausländischen Filmen.¹²⁵

Wie auch in den weiteren sich wieder entwickelnden Filmländern, Frankreich, Großbritannien oder Italien, kommt es zu einem Umbruch, welcher neue Strömungen wie das Cinema Nuovo, das Free Cinema und die Nouvelle Vague hervorbringt.

¹¹⁹ vgl. Gumprecht 2002, 16

¹²⁰ vgl. Koch 1985, 15

¹²¹ ebenda

¹²² in Anlehnung an Castendyk 2005, 31 f.

¹²³ Saul 1982, 33

¹²⁴ in Anlehnung an Castendyk 2005, 32/ Koch 1985, 15, 36

¹²⁵ siehe 2.4. Die deutsche Filmentwicklung ab dem 2. Weltkrieg

Nach diesem französischen Vorbild gegen das „cinema du papa“ entsteht eine Filmepoche der Autorenfilmer in Deutschland, welche mit dem Leitsatz „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“¹²⁶ neben Entwicklung in der Filmförderung, Ästhetik und Resonanz¹²⁷ eine Veränderung in der Filmherstellung hervorbringt. Die Filmwirtschaft spaltet sich in die sog. Altproduzenten und in die jungen Autorenfilmer, welche sich u. a. durch die Art und Weise der Filmproduktion neuen Wegen zuwendet.¹²⁸ Vor dem Hintergrund der wandelnden Produktionslandschaft, ändert sich auch die Position der Regieassistenten. Dreht man die kommerziellen Produktionen, wie *Das indische Tuch* (1963/64), *Helga* (1967/68) oder *Schulmädchenreport I* (1970/71)¹²⁹ nach dem klassischen Muster mit einem voll ausgestatteten Team aus Produktionsleiter, Regieassistent, Aufnahmeleiter, einem Stab von mehr als 20 Personen¹³⁰ und vorrangig im Studio¹³¹, suchen sich die Autorenfilme kleinere, bewegliche Teams, um mit möglichst wenig Geld, ohne große Produktionsapparate und das Einbeziehen spontaner Ideen während der Dreharbeiten flexibel und frei zu arbeiten¹³². Die neue technische Errungenschaft - die 16mm Kamera¹³³ - erleichtert diese Art der Herstellung.

Nach einem Aufsatz von Richard Lahun¹³⁴ ist dies ein erneuter Einbruch in eine sich zu entwickeln versuchende Produktionslandschaft.

„Die Künstler, [...] verdrängten die Mitarbeiter der Produktion und entzogen sich ihren Entscheidungskompetenzen. [...] Erneut gingen Erfahrungen und Verfahrensweisen verloren. Die Konsequente Unterwanderung der Macht der Produktion durch die Autorenkino – Regisseure öffnete für die Begabten neue Möglichkeiten und machte die Produktion abhängig von der Fähigkeit der Regisseure, einen Inhalt zu erzeugen.“

Der Name des Regisseurs macht den Film populär.¹³⁵ Die Autorenfilme schaffen durch ihre Filmpolitik eine Produktionslandschaft, welche sich nach den

¹²⁶ VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Bericht 1962

¹²⁷ nach Castendyk 2005, 34 ff./ Koch 1985, 63 ff./ Monaco 2005, 360 ff. / Elsaesser 1994, 411f./ Prinzler 1992, 10ff./ Iljine, Keil 2000, 62ff.

¹²⁸ vgl. Iljine, Keil 2000, 63

¹²⁹ Garnarz 1993, 206

¹³⁰ imdb.com, 10.09.2010

¹³¹ vgl. Schopp, Regieinformation Okt. 2001

¹³² vgl. Koch 1985, 96/ Neumann 1993, 260

¹³³ 1952 bringt der Hersteller für Kameratechnik „Arnold & Richter“ die erste handliche 16mm Kamera mit Spiegelreflexsystem auf den Markt – arri.com, 11.09.2010

¹³⁴ „Wandel und Mode in der deutschen Produktion“ erschienen im „Film & TV Kameramann“ (Heft 8+9 2001)/ regieverband.de, 2002

¹³⁵ vgl. Neumann 1993, 261/ Elsaesser 1994, 70/ Iljine, Keil 2000, 62f, 137

Ideen und Verwirklichungen des Autors, also des Regisseurs, richten.¹³⁶ Für den Regieassistenten bedeutet das, durch die Entscheidungsgewalt des Regisseurs nach kreativen und assistierenden Ansprüchen, als zudem auch nach den produktionsbedingten Anforderungen zu arbeiten.¹³⁷

Da sich diese Art des Produzierens nicht lange halten kann und auch die Autorenfilmer immer technisch aufwendiger und dementsprechend professioneller arbeiten, entwickelt sich die Position der Regieassistenten. Vermehrte Außendreh und wechselnde Motive bei geringer Vorbau- und -bearbeitungszeit stellen einen erhöhten organisatorischen Anspruch an den Regieassistenten dar.¹³⁸ Er entfernt sich von einer Art persönlichen Assistenz des Regisseurs und den Einfluss auf Dramaturgie zu einer Position zwischen Regie und Produktion mit mehr Verantwortung und Kompetenz hinsichtlich Logistik und Organisation.¹³⁹ Die großen Studioproduktionen in den 80ern, wie *Das Boot* oder *Die unendliche Geschichte*, bekräftigen ebenfalls die Entwicklung der Regieassistenten mit mehr Verantwortung aufgrund größerer und technisch anspruchsvoller Projekte.

Durch das größere Aufgabenfeld muss der Regieassistent die Kontrolle über die Anschlüsse der jeweiligen Einstellung/ Szene an die Position des Script abgeben. Seit den 80er Jahren in der Praxis ausgeübt, konstituiert 1996 der Regieverband die Position Continuity, sowohl im Tarifvertrag¹⁴⁰ als auch in Bezug auf die Gage.¹⁴¹ Die Abteilung der Regie besteht seitdem aus dem Regisseur, seinem Assistenten und der Script/ Continuity, welche die Tages-, Schneiderraum- und Negativberichte erstellt und auf die Anschlüsse achtet.¹⁴²

Was jedoch seit dem System des Autorenfilms haften geblieben ist, ist der schlechte Ruf und das gegenseitige Misstrauen beider Regie- und Produktionsabteilung, sowie die Auffassung der Filmherstellung als schnell zu erler-

¹³⁶ vgl. Iljine, Keil 2000, 137

¹³⁷ in Anlehnung an Töteberg 1993, 238 ff./ Lahun, 2001/ Elsaesser 1994, 70ff.

¹³⁸ vgl. Schopp, RegieInformation Okt. 2001/ Interview 30.08.2010

¹³⁹ ebenda

¹⁴⁰ Manteltarifvertrag für Film- und Fernsehschaffende, gültig ab 01.Jan. 1996, seit 01.Jan. 2010 aktueller Tarifvertrag abgeschlossen zwischen der Allianz Deutscher Produzenten – Film & Fernsehen e.V., Verband Deutscher Filmproduzenten e.V. und Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft – ver.di – connexx-av.de, 30.08.2010

¹⁴¹ regieverband.de, 30.08.2010

¹⁴² Anzumerken ist hierbei das bei Kalkulationen von Fernsehproduktion u. a. des ZDF die Position der Continuity nicht aufgelistet wird und entweder vom Regieassistenten oder vom Script ohne Gegenwert erwartet wird. – vgl. Schopp, RegieInformation Okt. 2001/ Interview 30.08.2010

nendes Handwerk ohne Vorkenntnisse über die Filmherstellung und Erfahrungen zu haben.¹⁴³

Nach der Wende vermischen sich die ost- und westdeutschen Berufsbilder. Anfänglich arbeiten die ostdeutschen Regieassistenten weiter nach ihren erlernten Standards, zudem das Feld der Continuity zählt, und können weiter hin gut beschäftigt werden. Im Laufe der Zeit setzt sich aber der Beruf der Script/ Continuity in der narrativen Filmproduktion durch und der Regieassistent arbeitet nach den Aufgaben, wie im Kapitel 2.1.1. beschrieben.

Die Jahrgänge in der Ingenieursschule der DDR laufen aus, da nun der Bedarf an Regieassistenten gedeckt ist. Der Ausbildungszweig der HFF kann sich nicht eigenständig halten und wird geschlossen.¹⁴⁴ Leider bestand keine Möglichkeit dieses Ausbildungssystem auf die vereinte BRD zu übertragen, noch eine Einigung beider Systeme zu finden.

Die 90er Jahre sind gekennzeichnet von dem Aufkommen an internationalen Produktionen in Deutschland.¹⁴⁵ Dies zieht eine erneute Veränderung im Berufsbild mit sich, welche im ständigen Prozess bis in die gegenwärtige Situation andauert und in Kapitel 2.1.4. beschrieben wird.

2. 1. 3. Der Berufsweg

Wenn man die klassischen und bekannten Berufe der Filmwirtschaft studieren möchte, stehen einem in Deutschland 6 Filmhochschulen¹⁴⁶ zur Auswahl, welche hauptsächlich die Bereiche: Regie, Kamera, Schnitt, Drehbuch, Produktion, Schauspiel und Animation mit einem staatlich anerkannten Abschluss ausbilden. Des Weiteren haben sich Vereine und Ausbildungsstätte mit angebotenen Workshops und Seminaren gebildet, um über die Filmhochschulen hinaus für eine Förderung der Berufe im Filmbereich zu sorgen.¹⁴⁷ Wie schon beschrieben, gibt es für die Regieassistenten keinen staatlich anerkannten Ausbildungsabschluss mehr und es steht jedem frei, in diesem Beruf Fuß zu fassen.

Nach dem Regieverband (Bundesverband der Film- und Fernsehregisseure in Deutschland e.V.) gibt es Vorraussetzungen, welche man als angehende Regieassistenten mitbringen sollte, aber keine Vorschrift ist: das Abitur und ein

¹⁴³ in Anlehnung an Elsaesser 1994, 149f./ Lehun, Film & TV Kameramann 2001/ Westbelt, RegieInformation 2004/ Iljine, Jeil 2000, 139f.

¹⁴⁴ defa.de, 30.08.2010

¹⁴⁵ siehe Tabelle 4 Kapitel 2. 1. 4.

¹⁴⁶ HFF Potsdam, HFF München, DFFB, Filmakademie Baden Württemberg, Medienakademie Köln und die Hamburg Media School

¹⁴⁷ FilmArche e.V. Berlin, ISFF Berlin, Filmhaus Frankfurt e.V., Filmschule Hamburg Berlin e.V., IFS Köln GmbH, Kölner Filmhaus e.V., usw.

Geisteswissenschaftliches Studium z.B. in Theater- oder Medienwissenschaften, kaufmännische Kenntnisse hinsichtlich Kalkulation und wirtschaftliche Prozesse einer Filmherstellung, Anteilnahme an gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Prozessen, gute Fremdsprachenkenntnisse und Stärken in Organisation, Durchsetzungsvermögen und Flexibilität. Darüber hinaus sollte man über die Stufen der Filmherstellung in allen Bereichen bescheid wissen und besonders Kenntnisse in dem Prozess der Produktion mit seinem Beteiligten in Hinblick auf Verteilung der Kompetenzen und Aufgaben vorweisen. Dieses geschieht am besten durch ein Praktikum und Volontariat bei einer Produktionsfirma. Schritt für Schritt kann man sich danach die Qualifikationen eines Regieassistenten über die Arbeit am Filmset angefangen als Set Runner und/ oder über Set-Aufnahmeleiter Assistenz, Continuity, Regiepraktikant oder 3. Regieassistenz bis hin zur 2. Regieassistenz und schließlich zur 1. Regieassistenz erarbeiten¹⁴⁸. Insgesamt braucht es seine Zeit bis man die Erfahrungen und das nötige Wissen erlangt hat, eine vollwertige 1. Regieassistenz nach den Anforderungen aus Kapitel 2.1.1. zu sein. Auch unterscheiden sich die Produktionsformate hinsichtlich Anforderung und Aufgabenbereich. Für den narrativen Spielfilm bedarf es je nach Vorraussetzung ca. 3-5 Jahre bis man sich die Kompetenz der 1. Regieassistenz als „Verkehrspolizist“ und Informationsknoten erarbeitet hat. Zudem bieten die schon erwähnten Filmvereine und Institutionen wie ISFF oder Filmhaus Frankfurt e.V. Seminare – nicht zu verwechseln mit einer Ausbildung - für Regieassistenten an, um die Grundlagen für den Beruf zu geben.¹⁴⁹

¹⁴⁸ in Anlehnung an regieverband.de, 30.08.2010, Interviews mit Regieassistenten, wie Christine Rogoll, Andreas Hoffmann, Sebastian Fahr Brix, Hendrik Holler etc.

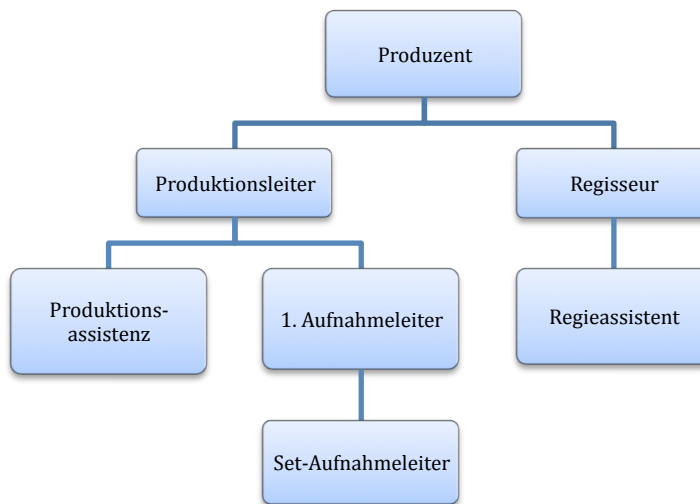
¹⁴⁹ Regieassistenten Lehrgang an der ISFF von 4 Monaten mit abschließender IHK-Prüfung – isff-eu.de, 13.09.2010

2.1.4. Die Zusammenarbeit mit dem Aufnahmeleiter

Ein wesentliches Merkmal des deutschen Produktionssystems ist die Zusammenarbeit des Regieassistenten mit dem Aufnahmeleiter.

Die Abbildung 1 zeigt eine abstrakte Hierarchie beider Positionen und ihre Zugehörigkeit.

Abb. 1: Die Hierarchie im deutschen Produktionssystem¹⁵⁰



Beide Positionen gehören einer anderen Abteilung an und müssen für den flüssigen Ablauf des Filmdreh Sorge tragen. Wie schon in Kapitel 2.1.2. erwähnt, entwickeln sich beide Positionen aus dem Hilfsregisseur. Der Ursprung beider Positionen ist also derselbe, was die Enge Zusammenarbeit beider erklärt. Der Aufnahmeleiter ist der Produktion zugeordnet, wobei als übergeordnete Instanz der Produktionsleiter steht.¹⁵¹ Nach der Berufsverband für Produktion hat er in der Vorbereitung zur Aufgabe zusammen mit dem Regieassistenten den Drehplan zu Erstellen, die Motivsuche zu organisieren, Motivverträge abzuschließen, alle notwendigen Genehmigungen wie Drehgenehmigung, Sondergenehmigung für Fahrzeuge, Kinderdrehgenehmigung einzuholen, Kontakt mit den Schauspielagenturen zu halten und über Änderungen im Drehplan zu informieren, den Reiseplan mit Ankunft- und Abholzeiten zu erstellen und u.a.m. die Halteverbotszonen für die Drehtage zu beantragen. Während des Drehs muss er in Absprache mit dem Regieassistenten die Tages- inklusive der Fahrdispo erstellen, Motivwechsel vorbereiten, für die Ver-

¹⁵⁰ in Anlehnung an Gumprecht 2002/ regieverband.de, 17.09.2010

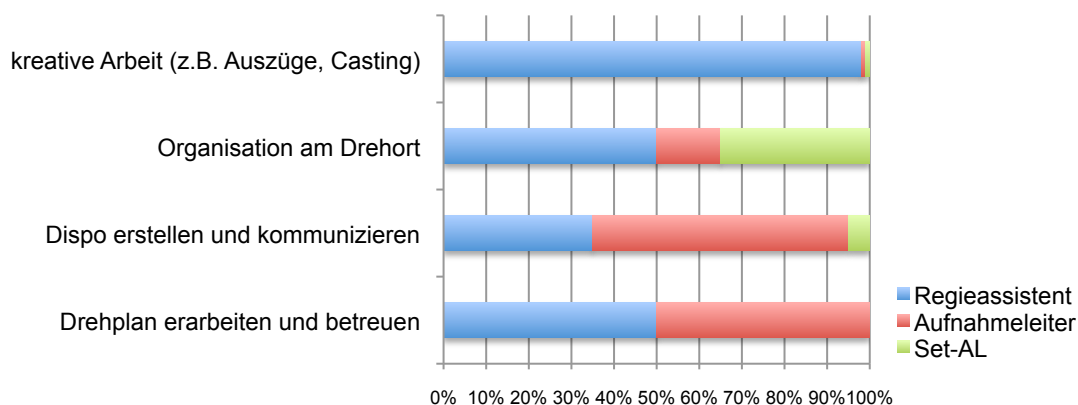
¹⁵¹ vgl. Gumprecht 2002, 48

pflegung des Teams sorgen und alle Abteilungen über Änderungen im Drehplan unterrichten. Nach dem Dreh wickelt er die bespielten Motive ab und übergibt sie in einem geordneten Zustand, unterzeichnet Rechnung für angefallene Kosten, wie die Halteverbotsschilder oder Sicherheitsdienst am Motiv, sorgt für Rückgabe des Set-Equipment, um das Projekt in einem geordneten und abgeschlossenen Zustand zu verlassen.¹⁵²

Wie man nun der Aufgabenbeschreibung entnehmen kann, ähneln sich manche Tätigkeiten bzw. tangieren viele Funktionen den Regieassistenten. Ein weiterer Konfliktpunkt ist die Position des Set-Aufnahmeleiters (auch 2. Aufnahmeleiter), welcher als Assistenz des Aufnahmeleiters unmittelbar am Set für Ordnung und einen reibungslosen Ablauf zu sorgen hat. Er kümmert sich um den organisatorischen Ablauf am Set, sodass Schauspieler zur richtigen Zeit am Set sind, vermeidet Reibungen zwischen den Mitwirkenden und der Gegebenheit am Set, treibt den Drehverlauf an und hält den 1. Aufnahmeleiter, der durch sein Tätigkeitsfeld an das Büro gebunden ist, ständig auf den Laufenden.¹⁵³ Am Set ist jedoch auch der Regieassistent, welcher mit ähnlichen Funktionen im Rahmen der Regieabteilung für einen flüssigen Ablauf zu Sorgen hat. Um ein Machtkampf hinsichtlich der Kompetenz und Fürsorgepflicht gegen über der angehörigen Abteilung zu verhindern, muss es hier zu einer Übereinkunft der beiden Positionen kommen.

Die nachstehende Abbildung soll die Überschneidungen der Aufgabenverteilung veranschaulichen.

Abb. 2: Ineinandergreifen der Aufgabenverteilung des RA & AL/ Set-AL¹⁵⁴



¹⁵² ebenda, nach Interview mit Daniel Schwarz, Felix Leitermann

¹⁵³ vgl. Gumprecht 2002, 104f.

¹⁵⁴ eigene Erhebung, in Anlehnung an Interviews mit Regieassistenten, Aufnahmeleiter

Wie man der Abbildung entnehmen kann, ist das deutsche System so aufgebaut, dass sich zwei Instanzen das Aufgabengebiet bezüglich des Drehplan, die damit verbundene Dispo und der Kontrolle der Arbeitsprozesse teilen. Der Set-Aufnahmeleiter untersteht dem Aufnahmeleiter, weswegen er zu seiner Abteilung zugeordnet wird. Jede Abteilung vertritt die jeweiligen Interessen. Im Laufe des Filmprozess kommt es immer wieder zu unvorhersehbaren Änderungen, wobei jede Abteilung für sich die effektivsten Resultate und Maßnahmen ziehen möchte. Es ist absehbar, dass es früher oder später zu einem Interessenkonflikt kommt. Durch die langjährigen Erfahrungen des Regieassistenten als auch des Aufnahmeleiters haben jedoch beide Parteien gelernt, wie man die Konflikte lösen und für einen schnellen und reibungslosen Ablauf garantieren kann, weil eine Konsenspflicht beider - also die effektive Zusammenarbeit - besteht.¹⁵⁵

Jede Produktion geht über einen abgesteckten Zeitraum. Wenn das Projekt beendet ist, suchen sich die Teammitglieder ein neues Projekt, was wiederum neu gegründet wird. Der Prozess der Teamfindung inklusive der Dynamik, Kompetenzverteilung und Verantwortlichkeit muss demnach jedes Mal neu definiert und gefunden werden. Es wird von dem Regieassistent und dem Aufnahmeleiter erwartet, sich jedes Mal neu zu definieren und ein gegenseitiges Zusammenspiel effektiv zu erstellen.

2. 1. 5. Der Unterschied in den verschiedenen Produktionsformaten

Der Regieassistent arbeitet nicht nur im narrativen Spielfilm, sondern wird auch in anderen Formaten wie die Werbung, TV-Mehrteiler oder die Serie eingesetzt.¹⁵⁶ In allen Formaten differenziert sich der Beruf, die Grundaufgaben bleiben jedoch dieselben. Die Unterschiede beziehen sich auf das tatsächlich zu drehende Pensum¹⁵⁷ pro Drehtag. Bei einem Kinofilm werden ca. 3 Minuten am Tag gedreht, bei einem Fernsehfilm sind es schon ca. 5 Minuten und in der Serie je nach Art zwischen 7 bis sogar 25 Minuten pro Tag.¹⁵⁸ In der Werbung dreht man generell den ganzen Spot an einem Tag an 30 - bis max. 45 Sekunden.

¹⁵⁵ vgl. Gumprecht 2002, 107

¹⁵⁶ vgl. regieverband.de, 30.08.2010

¹⁵⁷ sog. Schnittminuten, welche als solches wirklich im Schnitt verwendet werden und zusammengesetzt den Film/ das Produkt ergeben

¹⁵⁸ nach Interviews mit Irene Weigel, 06.09.2010/ Moni Schopp, 30.08.2010/ Iljine, Keil 2000, 153

Beleuchten wir zunächst die Arbeit in diesem Format. Nach Interviews mit Gregor Stizl, welcher seit 8 Jahren rein als Regieassistent im Werbefilm arbeitet, Andreas Hoffmann, Sebastian Fahr Brix und Christine Rogoll, welche sowohl im Spielfilm als auch in der Werbung tätig sind, haben sich folgende Charakteristika für den Beruf ergeben. Erst einmal arbeitet man in der Werbung weitestgehend international, da die kreativen Angestellten, wie Regisseur, Kameramänner, Stylisten, Make Up oder Agentur aus verschiedenen Ländern zusammen kommen und das Produkt meistens für den nationalen, sowie internationalen Markt vorgesehen ist. In Anbetracht dieser Tatsache muss man sich auf ein flexibles und international anwendbares System einigen. Zudem ist eine Werbeproduktion deutlich kürzer und umfasst meisten zwischen 1 – 5 Drehtagen zu max. 1 Woche Vorbereitungszeit.¹⁵⁹ Auch wenn der Spot bis zu 45 Sekunden lang ist, kann sich der Dreh von einem einfachen Drehtag bis hin zu einer Woche, je nach Aufwand und Anspruch ausdehnen. Auch gibt es keine Motive, sondern Bilder, welche in den Drehplan geordnet werden. Der Regieassistent heißt Assistant Director und begleitet den Regisseur in der Vorbereitung und beim Dreh. Es gibt deutlich weniger Motive, dafür aber präzisere Einstellungen, was höhere, technische Anforderungen bedarf. Der Assistant Director versteht sich als Mediator und Moderator zwischen der Produktion und dem Regisseur. Er leitet das Set, erstellt den Drehplan, ist in alle Prozesse der Produktion involviert und kommuniziert die Wünsche und Anforderungen beider Abteilungen. Es gibt auch den deutschen Set-Aufnahmeleiter und einen 1. Aufnahmeleiter. Der AL erstellt die Dispo und sorgt für die Bereitstellung der Motive, während der Set-AL auf Ansage des Assistant Director die weitere Peripherie des Drehorts organisiert. Diese Art und Weise der Produktion versteht sich als Mischsystem zwischen dem deutschen und dem angloamerikanischen System. Der Wechsel zur Werbung eines klassischen, deutschen Regieassistenten fällt demnach nicht einfach aus, da größere Anforderungen im produktionsorientierten und organisatorischen Bereich gestellt werden und er allein das Set und nicht im Zusammenspiel mit dem Set-Aufnahmeleiter leiten muss.

Bei einem TV-Mehrteiler wird – wie der Name nahelegt – ein großer Umfang an Minuten gedreht, da dieser Spielfilm an mehreren, aufeinanderfolgenden Tagen im Fernsehprogramm als Langfilm ausgewertet wird z.B. *Dresden* (Produktionsjahr 2005, 3 ½ Monate Dreh, 180min. TV Fassung, 145min. Kinofassung).¹⁶⁰ Der Unterschied zu einem gängigen Fernsehformat von 90min. ist

¹⁵⁹ 2 Drehtage DT/ 1 Tag Vorbereitungstag VT; 3 DT/ 2VT; 4DT/ 2-3VT – nach Interview Sebastian Fahr Brix, 31.05.2010

¹⁶⁰ crew-united.de, 14.09.2010/ imdb.com 14.09.2010

die doppelte Filmlänge von 180min bei einem 2 - Teiler und 270min bei einem 3-Teiler. Die durchschnittliche Drehdauer eines 2-Teiler, wie z.B. *Die Grenze* oder *Die Flucht* liegen bei 3 Monaten und bei einem 3-Teilern wie *Krupp – eine deutsche Familie* bei 4 ½ Monaten.¹⁶¹ Ein Standardfernsehfilm z.B. der Degeto/ARD für das Abendprogramm liegt dagegen bei einem Drehzeitraum von 1 Monat.¹⁶² Hier ist der Regieassistent ebenfalls stärker in die produktionsspezifischen Prozesse einbezogen. Der lange Drehzeitraum und die gesteigerten technischen und kreativen Standards fordern einen Regieassistenten, der sowohl als kreative Kraft dem Regisseur zur Seite, als auch der Produktion als vollwertige Position gegenüber steht, sowie Einfluss und Verantwortung zur Vollendung des Drehpensum nach organisatorischen und budgetorientierten Richtlinien hat.¹⁶³ Der weitere Produktionsstab besteht ganz klassisch aus dem Set-Aufnahmeleiter, dem AL, einem Motivaufnahmeleiter¹⁶⁴. Wer demnach den Beruf der Regieassistentin in einer Großproduktion ausführen möchte, muss sich darauf einstellen, dass ein erhöhtes Pensum an Verantwortung und Kompetenz in einem besonders langen und intensiven Zeitraum an ihm gestellt wird.

Etwas anders sieht es dagegen in dem Format Serie aus. Es existieren zwei Arten der Herstellung, die Telenovela oder die Staffelsérie/ Daily Soap, welche beide auf Video aufgezeichnet werden und für eine schnellere, aber qualitativ niedrigere Produktion sorgen.¹⁶⁵ Bei der Telenovela (z.B. *In aller Freundschaft*) gibt es parallel zwei Teams für die Innen- oder Außendreh mit jeweils einem Regieassistenten und einem Regisseur. Die Aufgaben des Regieassistenten sind die klassischen, assistierenden Aufgaben in Dramaturgie und Inszenierung des Regisseurs und die Einhaltung des Drehablaufs in Absprache mit dem Aufnahmeleiter. Das Pensum an zu drehenden Minuten liegt bei 6-7 Minuten pro Tag. In der Staffelsérie (z.B. *GZSZ*) erfolgt die Herstellung in Blöcken, d.h. eine Woche Vorbereitung und eine Woche Studiodreh im Wechsel. Dazu ist der Regieassistent durch ein Funkgerät mit dem Regisseur verbunden und sorgt direkt im Studio für die Inszenierung nach dessen Vorstellungen, während der Regisseur im Regieraum die direkte Videoauspielung kontrolliert.¹⁶⁶ Auch gibt es hier die Position des Disponenten, welcher als Ansprechpartner für die Abläufe und ihren beteiligten Personen fungiert. Der Aufnahmeleiter

¹⁶¹ ebenda

¹⁶² ebenda

¹⁶³ nach Interview mit Hendrik Holler, 28.04.2010

¹⁶⁴ Motivaufnahmeleiter entlastet den Aufnahmeleiter um die Gesamtabwicklung und Arbeitsprozesse rund um die Motive. – vgl. bv-produktion.de, 14.09.2010

¹⁶⁵ in Anlehnung an Interviews mit Moni Schopp 30.08.2010, Irene Weigel, 06.09.2010

¹⁶⁶ in Anlehnung an Gumprecht 2002, 32f.

ist der Organisator aller Abläufe direkt im Studio. Er hat dafür Sorge zu tragen, ob alle für die Szene benötigten Utensilien und technische Geräte für die Aufnahme bereit stehen.¹⁶⁷ Die Herstellungsweise dieses Formats ist noch rationaler und ihr zu drehendes Pensum liegt bei ca. 25 Minuten pro Tag.¹⁶⁸ Die Kompetenz und Verantwortung des Regieassistenten ist gering. Man kann relativ schnell in diesem Format einsteigen und den Beruf aufgreifen, ihn aber auf gar keinen Fall auf andere Produktionsformate übertragen.

Zusammengefasst unterscheiden sich diese hinsichtlich des Aufgabenfelds und der Verantwortung des Regieassistenten grob. Ein erfolgreicher Wechsel von Format zu Format kann folglich nur unter Einarbeitung und Sammlung von Erfahrungen geschehen und sollte nicht als leichtfertig zu betrachten sein.

2. 2. Der amerikanische Regieassistent

2. 2. 1. Das Aufgabenfeld und der Werdegang

„If the director takes a sudden step backward, his foot should crush the toes of the first Assistant“ – Harve Forster, 1957¹⁶⁹

Die Aufgaben eines amerikanischen Regieassistenten – Assistant Director, kurz AD genannt – sind klar aufgestellt. Das Basic Agreement¹⁷⁰ der Directors Guild of America (DGA)¹⁷¹ definiert die Berufsbilder Regisseur, Regieassistent und Produktionsmanager des Projekts (Unit Production Manager – kurz UPM) klar von einander. Die Abteilung der Regieassistenten unterteilt sich in den 1st AD, 2nd AD und 2nd 2nd AD. Diese 3 Positionen gehören bei einer Filmproduktion immer dazu. Beginnen wir mit den Aufgaben des 1st ADs. Dieser ist vom Arbeitgeber angestellt, dem Regisseur zu assistieren. Er allein, oder in Verbindung mit dem UPM, organisiert die Vorbereitung zum Dreh, welche schon in der 1. Phase der Filmherstellung nämlich die Entwicklung des Projekts einsetzt, indem er den vorläufigen, für die Kalkulation wichtigen Drehplan erstellt, bei der Suche der Hauptmotive mitarbeitet und die Teammitglieder organisiert. In der 2. Phase erstellt er die Regieauszüge, organisiert weiterhin

¹⁶⁷ ebenda

¹⁶⁸ in Anlehnung an Iljine, Keil 2000, 154

¹⁶⁹ Relyea 2008, 65

¹⁷⁰ Basic Agreement - Rahmenverträge der Gewerkschaft DGA, letztmalig aktualisiert 2008 – dga.org, 15.09.2010

¹⁷¹ DGA ist eine Gewerkschaft der Berufsbilder Regisseur, Regieassistent, Produktionsmanager zur Verteidigung hinsichtlich Verträge, Gagen, Arbeitsbedingungen etc. mittels des Basic Agreement. Sie fungiert als Handelspartner für ihre Mitglieder gegenüber dem Arbeitgeber – bestehend seit 1936. Sie unterteilt die Richtlinien nach den Sektoren: Süd Kalifornien, New York und das 3. Gebiet zwischen diesen beiden Filmstandorten – ebenda

die Teammitglieder, erwirbt die Technik und übernimmt oder überwacht die Arbeitsabläufe über die Motivsuche und deren Fertig- bzw. Bereitstellung. Ihm allein unterstehen die Anfertigung sowie die weiteren Prozesse um den Drehplan. Während der 3. Phase des Drehens kontrolliert er den Ablauf und Umsetzung des Drehtag und des Teams, inszeniert und organisiert die Komparsen, überwacht die Erstellung der Tagesdispo, checkt den Wetterbericht und kann Verträge mit Schauspielern unterzeichnen.

Der 2nd AD assistiert wiederum dem 1st AD. Zudem kommen die Aufgaben der Dispoerstellung und Verteilung, die Erstellung der in Amerika üblichen Produktionsberichte, Änderungen des Drehplans und Drehbuchs an das Team und die Schauspieler zu kommunizieren, für den vollständigen Arbeitsbeginn inklusive drehfertigen Schauspieler und Set zu sorgen, generelle Änderungen des 1st AD weiter zu geben, die Komparsen anzustellen und helfen zu inszenieren und u.a.m. die Bindung zwischen dem 1st AD und dem UPM aufrechtzuerhalten. Dem 2nd AD untersteht seinerseits der Production Trainee.¹⁷² Die Bezeichnung 2nd AD beinhaltet hinsichtlich des Aufgabenfelds den 2nd 2nd AD, ggf. einen Key 2nd AD und einen zusätzlichen 2nd AD. Etwas gekürzt kann man sagen, dass der 2nd AD als Kommunikationspunkt für Regie und Produktion fungiert und der 2nd 2nd AD die komplette Arbeit und Organisation, sowie Casting der Komparsen übernimmt. Der Rahmenvertrag verbietet ausdrücklich diese Aufgaben einer anderen Person außerhalb der Abteilung der Regieassistenten zu übertragen.

Zusammenfassend bildet die Abteilung der ADs eine feste Hierarchie, in der Drehbuch, Drehplan, Tagesdispo und alle damit verbundenen Arbeitsprozesse und Kommunikationswege zusammenlaufen.

Der Begriff Produktionsmanager wird absichtlich in diesem Abschnitt verwendet, da man die amerikanische Bezeichnung Unit Production Manager fälschlicherweise als Produktionsleiter übersetzten möchte – diese jedoch im Aufgabenfeld differieren. Im Basic Agreement geht eindeutig hervor, dass sowohl der UPM die Aufgaben des 1st AD, als auch der 1st AD die Aufgaben des UPM ggf. übernehmen könnte. Der 1st AD hat also genauso Einblick in das Budget und laufende Kostenstände, wie der UPM und ist demnach mit einer erweiterten Verantwortung gegenüber dem Projekt beauftragt. Da der UPM allein mit der Kalkulation und weiteren Produktionstätigkeiten, wie Organisation von Übernachtung und Transport des Teams, Motiv- und Teamverträge, sowie u.a. die Gewährleistung und Erhaltung einer erfolgreichen Verbindung zwischen den öffentlichen Behörden des Drehorts und der Produktionsfirma,

¹⁷² Production Trainee kann man soweit als Auszubildenden am Set übersetzten, der feste Aufgabensicherung und Schutz durch die DGA genießt. – vgl. dgatrainingplan.org, 15.09.2010

ausgefüllt und auf ein festes Büro angewiesen ist, agiert der 1st AD am direkten Drehort im Sinne der Durchführung des Drehprozessen nach Richtlinien der Produktion und des Regisseurs.¹⁷³

Des Weiteren regelt der Rahmenvertrag Vergütung und Arbeitszeit, inklusive angemessene Verpflegung, Transport und Unterkunft. Er schreibt z.B. genau vor, wie viel Gage der Regieassistent pro Woche verdient. So steht dem 1st AD ab dem 1. Juli 2010 eine Wochengage von 4,393\$ bei einem Studiodreh oder 6,143\$ bei einem Außendreh abseits des Studios bei max. 14 Stunden Arbeitszeit zu. Eine Überstunden-, Mehrarbeit- und Feiertagsregelung ist zusätzlich festgehalten.

Das Wichtigste der DGA Richtlinie ist allerdings, dass genau bestimmt ist, ab wann man ein Regieassistent ist, die vorgeschriebenen Aufgaben erfüllen kann und unter dem Schutz der Guild steht. Der Werdegang eines amerikanischen Regieassistenten ist strikt eingeteilt nach tatsächlich gearbeiteten Stunden, welche schriftlich nachgewiesen werden müssen.

Um überhaupt in der Filmproduktion anfangen zu können, muss man ein Praktikum in einer Produktionsfirma ablegen. Man wird dann am Set als Production Assistant oder Runner eingesetzt. Danach kann man sich ähnlich dem deutschen System durch Praxis vorarbeiten, sodass man Schritt für Schritt den Status des 2nd 2nd, 2nd und 1st AD erreicht. Der große Unterschied ist, dass man sich zwar 1st AD nennen kann, die Vorzüge der Gewerkschaft und Beteiligung an deren Filmprojekten aber nur genießt, wenn man Mitglied ist. Sammelt man 400 Arbeitstage in Form eines 1st AD, 2nd AD oder UPM, von den nicht mehr als 25% in der Vorbereitungszeit und min. 75% beim tatsächlichen Dreh stattgefunden haben, qualifiziert man sich für die Mitgliederliste der 2nd ADs. Das heißt also, selbst wenn man als 1st AD in Nicht-Gewerkschaftsprojekten gearbeitet und die vorgeschriebene Anzahl von 400 Tagen erreicht hat, darf man sich vorerst nur 2nd AD nennen und als solcher arbeiten. Tätigkeiten als Komparsenbetreuer werden in der Setarbeit nicht gewertet. Als Alternative für den Einstieg in die Branche bietet die DGA ein Trainee Programm¹⁷⁴ an, welches nach einem Auswahlverfahren Neueinsteigern eine straff organisierte Ausbildung durch Praxis und Theorie bereitstellt. Dieses Trainee Programm hat einerseits den Vorteil, dass man von vorn herein den Beruf des Regieassistenten bzw. der Organisationsform am Set durch professionelle und anerkannte Mitglieder der DGA erlernt und gezielt Kontakte und Möglichkeiten zum Einstieg in die Filmproduktion bekommt. Andererseits ist man nach dem Abschluss der Ausbildung noch nicht Mitglied, der Grundstein

¹⁷³ vgl. Silver, Ward 1983, 7/ Basic Agreement 2008

¹⁷⁴ nach dgatrainingplan.org, 15.09.2010

ist jedoch gelegt. Das Programm existiert seit 1964 und hat vielen Mitgliedern den Einstieg in die Branche ermöglicht. So arbeiten als 1st AD z.B. Mark Cotone (*Mullholland Drive, American History X, A Nightmare on Elmstreet*)¹⁷⁵, Nilo Otero (*Inception, Blood Diamonds, Sieben*)¹⁷⁶ oder als Produzent z.B. Bruce Cohen (*Milk, Big Fish, American Beauty*) nach einem Abschluss der Ausbildungsprogramm in der Praxis.¹⁷⁷

Es besteht natürlich auch die Möglichkeit nicht Mitglied in der Directors Guild of Amerika zu sein und ohne den Nachweis von Stunden und Zertifikaten eine Ausbildung durch die Praxis zu erlangen. Es gibt viele Nicht-Gewerkschaft-Projekte, welche nicht gewerkschaftliche Filmschaffende einstellen. Ein Grund dafür ist, dass die Gewerkschaft durch den Rahmenvertrag strenge Auflagen hinsichtlich Gehalt, Arbeitszeit, Transport etc. hat, welche sich Non-Union Projekte nicht leisten können.¹⁷⁸ Des Weiteren sind gewerkschaftliche Projekte weniger flexibel.¹⁷⁹ Die vielen Auflagen und Anforderungen, bedingt immer durch bürokratische Nachweise und Vollständigkeits, decken sich oftmals nicht mit kleineren und unabhängigen Produktionen. So darf z.B. ein AD der DGA nicht die Requisiten am Set anfassen.¹⁸⁰ Die Requisiten unterstehen allein dem Innenrequisiteur. Manchmal muss es aber schnell gehen und man möchte das Glas Wasser im Bild schnell selber auffüllen. Das ist ausdrücklich verboten. Ferner muss immer zusätzlich zu dem 1st ein 2nd AD ab einem Team von 20 Personen angestellt sein.¹⁸¹ Da es nicht nur eine Gewerkschaft für Regieassistenten, sondern auch für Technik-, Masken- und Kostümapteilung, sowie für die Schauspieler und Drehbuchautoren, gibt, ziehen sich diese Richtlinien durch die ganze Produktion und sorgen für eine weniger dynamische und mehr Zeit in Anspruch nehmende Produktion.

Für den Job als Regieassistent ist es eindeutig vom Vorteil in der Gewerkschaft zu sein, denn ein Schutz über Arbeitsprozesse und Gage, sowie eine Gesundheitsvorsorge, die Vermittlung von neuen Projekten und der gegenseitige Austausch von Erfahrungen bietet nur die DGA. Für den Arbeitgeber stellt die DGA wiederum eine Garantie für einen gut ausgebildeten Regieassistenten dar, der den gewünschten Anforderungen entspricht.¹⁸² Der Beruf des Regie-

¹⁷⁵ DGA Quarterly, Herbst 2009

¹⁷⁶ imdb.com, 15.09.2010

¹⁷⁷ nach trainingplan.org, 15.09.2010

¹⁷⁸ vgl. Honthaner 1996, 144

¹⁷⁹ vgl. Scott 2005, 136f.

¹⁸⁰ vgl. iatse-intl.org, 15.09.2010/ Honthaner 1996, 144

¹⁸¹ Basis Agreement 2008, 13-202 (a), 198

¹⁸² in Anlehnung an Honthaner 1996, 143f. / Scott 2005, 132f.

assistenten ist durch die Richtlinien der Gewerkschaft in Amerika geschützt und standardisiert.

2. 2. 2. Die historische und soziale Entwicklung

Nachdem sich die Filmwirtschaft ab 1910 weg von der Kontrolle und Aufsichtsbehörde der MPPC in New York nach Hollywood verlagert und erfolgreich konstituiert hat, entwickelt sich auch der Prozess der Filmherstellung. Aufgrund der gesteigerten Nachfrage des Mediums professionalisiert sich die Produktion und es muss, wie in jedem anderen Industriezweig auch, eine effiziente Arbeitsmethode etabliert werden.¹⁸³ Ein motivierter Filmschaffender, welcher die Kamera bedient und gleichzeitig noch den Hintergrund einrichtet, ist den Anforderungen der Filmherstellung als nicht mehr gewachsen. In dieser Zeit war ein Regieassistent im wörtlichen Sinne der Assistent des Regisseurs ohne größere Kompetenz und Führungsgewalt.¹⁸⁴ Die Arbeitsteilung der Filmproduktion in die zunächst kreativen und technischen und vertiefend in die disponierend – organisatorischen und technisch – ausführenden Prozesse bildet sich heraus.¹⁸⁵ Des Weiteren werden Rationalisierungsmaßnahmen eingeführt, wie z.B. das Drehen nicht in chronologischer, sondern nach Kosten sparender und effektiven Reihenfolge.¹⁸⁶ Die studiotypischen Arbeitsabläufe mit ihren spezialisierten und rationellen Verfahren gehen auf Thomas Ince zurück.¹⁸⁷ Dieser Filmproduzent, welcher in New York als Schauspieler angefangen und 1911 mit einem Regieauftrag nach Kalifornien ging, stellt innerhalb von einer Woche den Auftrag fertig.¹⁸⁸ Er bleibt in Kalifornien und baut 1913 sein eigenes Studio, genannt Inceville, welches später zum Studio Metro – Goldwyn – Mayer gehören soll.¹⁸⁹ Wie schon beschrieben, wächst die Nachfrage am Film stetig, sodass die Produktion schneller und effizienter werden muss. Weil er als Studiooberhaupt nicht mehr alle Prozesse bei der Herstellung kontrollieren kann, entwickelt Ince zwei maßgebende Arbeitsweisen.¹⁹⁰ Zum einen unterteilt er die Abteilungen in eigenständige Einheiten (Department) mit einem jeweiligen, sich ihm zu verantwortenden Oberhaupt (Head of Department), welche die anstehenden Prozesse bei der Filmproduktion

¹⁸³ vgl. Jarvie 1971, 37

¹⁸⁴ vgl. Silver, Ward 1983, 3

¹⁸⁵ vgl. Bächlin 1972, 174/ Hauser 1989, 113

¹⁸⁶ ebenda, 165

¹⁸⁷ vgl. Silver, Ward 1983, 3

¹⁸⁸ in Anlehnung an Staiger 1982, 96

¹⁸⁹ ebenda

¹⁹⁰ ebenda, 97/ Silver, Ward 1983, 4

selbstständig ausführen. Es entsteht somit die Kamera-, Licht-, Szenenbild-, Makeup- oder Kostümapteilung. Weiterhin haben die Abteilungen ein eigenes Budget zu verantworten und die Pflicht bei einem Drehbuch bzw. Änderungen die Auswirkungen auf ihre Abteilung darzustellen.¹⁹¹ Das Drehbuch als Entwurf für die Produktion wird konstituiert und die Position des Line Producer konzipiert. Ince kann als Produzent nicht mehr in Kontakt zu den einzelnen Abteilung jeder seiner Produktion stehen, sondern führt diese Filmposition ein, welche pro Projekt in Kontakt mit allen Oberhäuptern steht und allein in Verbindung (in Line) mit dem Produzent steht.¹⁹² Nun wachsen auch die Aufgaben des amerikanischen Regieassistenten. Der berühmte Urregisseur D.W. Griffith gibt mit seinen für die damalige Zeit einzigartigen Großproduktionen die Aufgaben der Inszenierung der bis zu 500 Komparsen pro Tag und Kontrolle der Arbeitsabläufe am Set an seine Assistenten¹⁹³ ab, da er allein mit der Inszenierung der Schauspieler und Auflösung ausgefüllt ist.¹⁹⁴ Der Regieassistent ist Sprachrohr des Regisseur und es entwickelt sich eine feste Beziehung zwischen den beiden Berufsbildern. Dennoch sind der Regisseur, sowie sein Assistent Angestellte des Produzenten und müssen sich den Produktionsbedingungen anpassen. In dieser Zeit hatte der Produzent eine ganz besondere Stellung. Er allein kann über die Schauspieler, Motive, Kameraeinstellung und den Schnitt entscheiden.¹⁹⁵ Der Regisseur ist ein Angestellter im Sinne des Produzenten den Film herzustellen. Wie Thomas Ince waren alle weiteren Produzenten Finanzgeber und Unternehmer, welche mit der Filmware Geld verdienen wollen und dementsprechend Einfluss auf das Gut haben.¹⁹⁶ Auf die Frage, ob man die Entscheidung des Produzenten annehmen oder ankämpfen kann, soll Jack Warner immer rhetorisch geantwortet haben:

„Whose name do you see up on the water tower in the middle of the studio?“¹⁹⁷

Mit dem Erfolg von Filmen geprägt von einer bestimmten Handschrift ihrer Regisseure (z.B. Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Otto Preminger), nimmt der Einfluss der Produzenten, der sich noch bis in die 60er Jahre hält, ab.¹⁹⁸ Diese durch die Produzenten geprägte Zeit der Filmproduktion ist maßgeblich für

¹⁹¹ ebenda

¹⁹² vgl. Silver, Ward 1983, 4

¹⁹³ nach imdb.com, 15.09.2010 waren 16 Regieassistenten an dem 9monatigen Projekt „A Birth of a Nation“ 1915 beteiligt

¹⁹⁴ vgl. Silver, Ward 1983, 4/ Bächlin 1972, 165ff.

¹⁹⁵ vgl. Bächlin 1972, 175

¹⁹⁶ vgl. Jarvie 1971, 44

¹⁹⁷ Relyea 2008, 307

¹⁹⁸ ebenda

das Arbeitsfeld des Regieassistenten. Wie schon beschrieben bilden sich in den 30er Jahren die Gewerkschaften, u. a. 1936 die Directors Guild of America. Ein Jahr später wird das Berufsbild des Regieassistenten integriert.¹⁹⁹ Sie vertritt zwar die Rechte, wie Lohn und Arbeitsschutzmaßnahmen. Das Aufgabenfeld wird jedoch von der Abteilung der Produktion bzw. des Produzenten bestimmt. In den frühen 60ern ändert sich das Bild des Regieassistenten, wobei seine Grundaufgaben die Selben bleiben.²⁰⁰ Die DGA erklärt in ihren „Bill of Creative Rights“ 1963, dass der Regisseur und nicht die Produktion die Wahl des ersten Regieassistenten hat.²⁰¹ Der seit 1955 als Regieassistent arbeitende Robert Relyea beschreibt in seinem Buch „Not so quiet on the Set“, dass sich damals der AD stark zum Regisseur hin gewandelt hat.

„The first assistant immediately went from being the studio's guy to being the director's guy. And, (...), that meant the first assistant went from caring about the good of the picture to caring about the good of the director.“

Nicht nur die Wahl des Assistenten, sondern auch das Recht auf den „Directors Cut“ lassen das Ansehen des Regisseurs steigen. Die Zeit der Autorenfilmer bzw. die Phase des New Hollywood in Amerika beginnt. Regisseur wie Robert Altman, Hal Ashby, Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, Roman Polanski, Francis Ford Coppola oder William Friedkin wandeln die Filmlandschaft Hollywoods nach den Vorbildern der Nouvelle Vague.²⁰² Der Unterschied zu den Autorenfilmern in Deutschland ist allerdings, dass es bei den Filmen immer noch um Publikumserfolg und die damit verbundene Wirtschaftlichkeit des Mediums geht. Selbst die Regisseure verstehen diese Notwendigkeit.

„But I had that epiphany that what we were doing wasn't making fucking films to hang in the Louvre. We were making films to entertain people and if they didn't do that first they didn't fulfill their primary purpose. It's like somebody gives you a key and you didn't even know there was a lock.“ – William Friedkin, Regisseur „The Exorcist“, „The French Connection“ 1970²⁰³

Es gibt keine staatliche Förderung, weswegen man auf die Studios angewiesen ist. Man braucht ein gutes Drehbuch, einen Star und die Idee des Regisseurs, um die Produzenten zu überzeugen.²⁰⁴ Dieser Prozess wird auch heutzutage,

¹⁹⁹ dga.org, 15.09.2010

²⁰⁰ vgl. Silver, Ward 1983, 5

²⁰¹ DGA Quarterly, Winter 2006

²⁰² in Anlehnung an Biskind 1998, 204ff./ Jarvie 1971, 45/ Relyea 2008, 271

²⁰³ Biskind 1998, 203

²⁰⁴ sog. packaging – Der Film wird inklusive Drehbuch, Hauptbesetzung und Regisseur als package gebucht – vgl. Jarvie 1971, 45; heutzutage wird es als Projektentwicklung übersetzt, d.h. das Projekt wird inklusive Drehbuch, Hauptbesetzung, Regisseur mit Hauptmotiven, Rohdreh-

allerdings in einer verstärkten Form angewendet.²⁰⁵ Seitdem beschränken sich Hauptstudios auf weniger, dafür kostenintensivere, technisch hochwertigere Projekte. Zudem haben Sie zwar keine direkte Kontrolle über das Aussehen des Films, aber einen starken Einfluss indirekt durch die Finanzierung bzw. durch den Vertrieb. Es kommt in Hollywood nicht selten vor, dass ein Regisseur gefeuert wird, was man in Deutschland selten hört.²⁰⁶

„Es ist schon ein Pakt mit dem Teufel. In Deutschland kann ich meine Visionen zu 100%, in Hollywood (Paramount) zu 70% durchsetzen. Der eigentliche Film beginnt für mich im Schneiderraum.“
– Christian Alvart, 12.02.2010

Für den Regieassistenten bedeutet dies, dass er sich sowohl nach den Vorstellungen des Regisseur im Rahmen der DGA richten muss, sowohl aber als Angestellter der Produktion agiert und im Sinne des Budget für einen planmäßigen Ablauf des Drehs garantiert.²⁰⁷ Betrachtet man die Entwicklung bezüglich auf das Budget für Kinospielefilme²⁰⁸, liegt es nahe, dass der Regieassistent eine große Kompetenz und eine funktionierende Instanz für die Produktion darstellen muss. Der Einfluss des 1st ADs geht gegenwärtig soweit, dass er nicht nur als Beruf des Regieassistenten, sondern auch als Associate Producer (Beteiligender Produzent) am Projekt verantwortlich ist.²⁰⁹

2. 3. Die gegenwärtige Situation des deutschen Regieassistenten

Der Regieassistent befindet sich seitdem deutlichen Aufkommen an Großproduktionen in Deutschland im Wandel.²¹⁰ Dieser beginnt Mitte der 80er Jahre, als aufwendigen Kinoproduktionen erfolgreich umgesetzt werden. Diese Anhebung der Standards zieht die Erweiterung des Aufgabenfelds und der Verantwortung des Regieassistenten nach sich. Ab Ende der 90er Jahre steigt zudem die Anzahl der Koproduktionen in Deutschland (siehe Tabelle 4 – Kapitel 1.4.), was eine weitere Veränderung im Berufsbild nach sich zieht. Schließlich kommen verstärkt amerikanische Projekte nach Deutschland, für die das deutsche Team im Rahmen einer Dienstleistungsproduktion arbeitet. Hierbei

plan, Kalkulation, Marketingplänen als Gesamtpräsentation vorgestellt – vgl. Iljine, Keil 2000, 216f.

²⁰⁵ in Anlehnung an European Industry Debates Berlin, „Transatlantiv Drawl: Accents of Film-making“ 12.02.2010; „Global Studio System“ 13.02.2010

²⁰⁶ vgl. Relyea 2008, o.S./ Interview Hendrik Holler, 28.04.2010

²⁰⁷ vgl. Relyea 2008, 303

²⁰⁸ 1960 betrug das ØBudget eines Kinofilm über 1,5Mio. \$, 2005 betrug das ØBudget 19,9Mio.\$ – imdb.com, 15.09.2010/ Screen Digest 2006

²⁰⁹ vgl. Don Zepfel (Silver, Ward – Hrsg.) 1983, 137

²¹⁰ vgl. Interview Gabriele Mattner, 17.09.2010/ Lehun, Film & TV Kameramann 2001

ist der Standort Babelsberg und die Tochtergesellschaft Studio Babelsberg Motion Pictures hervor zu heben. Die Firma hat sich auf die runaway Produktionen der Amerikaner spezialisiert und kann diese mit ausgebildeten Teams nach amerikanischen Standards abdecken.²¹¹ Eine internationale Produktion bedeutet in der international weit verbreiteten Sprache Englisch zu kommunizieren und dazu den deutschen Begriff Regieassistent zu übersetzen. Die Übersetzung des Berufs ist korrekt, nur kann das Aufgabenfeld nicht einfach so übertragen und assimiliert werden. Es bedarf einer Einführung in das amerikanische Aufgabenfeld, sowie das Vorhandensein amerikanischer Produktionsstrukturen. Da internationale Produktionen mit einem gesteigerten Ansehen durch qualitativ hochwertige und technisch anspruchsvolle Projekte einhergehen, wird der Begriff Assistant Director ein Modebegriff.²¹² Man findet ihn nicht nur bei Produktionen, welche das amerikanische bzw. internationale System aufweisen, sondern auch in deutschen Produktionsformaten, wie die TV – Film Reihe *Tatort* oder die Serie *Doktor Martin*.²¹³

2. 4. Der Regieassistent in internationalen Produktionen

Um den Begriff des Assistant Directors bei internationalen Projekten in Form von Dienstleistungs- und Koproduktionen zu definieren, lohnt sich ein Blick auf die weiteren Filmstarken Nationen. Nach Interviews mit international arbeitenden Regieassistenten aus Deutschland, Frankreich, England, Serbien/ Mazedonien und Italien ergibt sich, dass sich das internationale Produktionssystem auf die amerikanischen Strukturen stützt und einen Großteil des Tätigkeitsfeldes übernommen hat. Wenn man demnach von einer internationalen Koproduktion spricht, geht man prinzipiell von dem AD System aus, welches jeweils auf die Spezifikation des Drehlandes angepasst wird. Hervorzuheben ist hierbei, dass der englische Regieassistent nach den selben Strukturen wie der amerikanische Kollege arbeitet.²¹⁴ Manche Abteilungen haben lediglich eine andere Kennzeichnung, sodass man über die Ansprechpartner informiert sein muss. Es gibt den 3rd AD anstelle des 2nd 2nd AD am Set und weniger bürokratische Produktionsberichte zu erstellen.²¹⁵ Zudem gibt es eine

²¹¹ erfolgreiche Produktionen sind „Inglorious Bastards“, „Die Bourne Verschwörung“, „Der Vorleser“, „Der Pianist“, „Der Ghostwriter“, „Operation Walküre“ etc. – vgl. studio-babelsberg.com, 18.09.2010

²¹² vgl. Lehun, Film & TV Kameramann 2001/ Westbeld, RegieInformation 2004

²¹³ vgl. crew-united.de, 20.09.2010

²¹⁴ in Anlehnung an dggb.org, 20.09.2010

²¹⁵ vgl. Interview Barrie McCulloch, 21.04.2010

Gewerkschaft für Regieassistenten – die DGGB – nach dem Vorbild der DGA, welche aber keine vergleichbare Relevanz für die Mitglieder darstellt.

In den osteuropäischen Regionen, wie Serbien, Kroatien, Bulgarien, Slowenien oder Mazedonien arbeitet man ebenfalls nach dem amerikanischen Vorbild.²¹⁶ Der Werdegang vom Runner, über Trainee Assistant Director, 2nd AD, 2nd AD bis hin zum 1st AD und/oder Produktionsmanager verläuft hierbei affin, nur dass es keine Regiegewerkschaft, vgl. DGA, mit ihren hohen Qualitätsanspruch gibt. Der 1st AD erarbeitet den Drehplan und birgt für dessen Realisierung, da das Budget nach diesem Plan kalkuliert worden ist. Er kümmert sich um alle Prozesse zur Vorbereitung des Drehs, erstellt und unterzeichnet hingegen keine Verträge. Dazu ist allein der Produzent bzw. der Produktionsmanager verantwortlich. Auch hat er bedingt Einsicht in die Kalkulation, was von Produktion zu Produktion unterschiedlich ist. Im Großen und Ganzen ist die Produktionsstruktur in diesen Ländern dem amerikanischen System angepasst und es wird eine hohe Kompetenz, sowie Verantwortungsbewusstsein vom Regieassistenten verlangt.

In Italien ist die Situation in den Grundaufgaben kongruierend. Es gibt keine Gewerkschaft oder ein geschütztes Berufsbild. Die Grundzüge der Aufgabenverteilung sind die selben.²¹⁷ Der Drehplan wird vom 1. Assistenten erarbeitet, der 2. Assistent erstellt die Tagesdispo und kommuniziert alle Informationen der Abteilung weiter. Ähnlich wie im deutschen System ist die Abteilung der Assistenten dem Regisseur unterstellt und in einem ständigen Konflikt mit der Produktionsabteilung. Das äußert sich, indem der Einblick in die Kalkulation dem Regieassistenten untersagt ist und er im Gegenzug alle Anforderungen der Regieabteilung gegenüber der Produktion verteidigt. Da er keinen Überblick über die Kosten hat und die Tragweite einer gestellten Änderungen oder Idee des Regisseur nicht abschätzen kann, befindet er sich in einer weniger kompetenten Situation, als die des amerikanischen AD.

Zu guter letzte wird die Situation in Frankreich betrachten, was seit der Erfindung des Films eine kontinuierlich, starke Wirtschaft vorweist.²¹⁸ Hier ähnelt das System mehr dem deutschen, denn es gibt sowohl den Regieassistenten (L'Assistant Réalisateur), welcher dem Regisseur (Réalisateur) unterstellt ist und für die Organisation der kreativen und produktionsbedingten Arbeitsprozess Sorge zu tragen hat, als auch den Directeur de Production,

²¹⁶ vgl. Interview Jane Kortoshev, 05.05.2010

²¹⁷ vgl. Interview Ciro Visco, 10.05.2010

²¹⁸ Der nationale Besuchermarktanteil pro Jahr ist seitdem Jahr 1998 nicht mehr unter 27% gefallen und beträgt 2006 45%, wogegen in Deutschland der nationale Besucheranteil 2006 bei 25,6% liegt - vgl. Castendyk 2005, 96/ FFA Info 2007/ Monaco 2005, 331/ Bächlin 1972, 30

welcher mit dem Aufnahmeleiter gleich zusetzen und der Produktionsabteilung unterstellt ist.²¹⁹ Beide erarbeiten gemeinsam den Drehplan, sowie Kontrolle aller Prozesse für die Filmherstellung. Der Regieassistent befindet sich auf einer partnerschaftlichen Höhe mit dem Regisseur und kann ihn in kreativen, sowie logistischen Problemen assistieren und Ratschläge geben.²²⁰ In Frankreich besteht ferner eine starke Gewerkschaft der Regieassistenten – Association Francaise des Assistants Réalisateurs (kurz Afar) – welche ähnlich der DGA einen Anspruch an die Aufnahme ihrer Mitglieder stellt. An die hohen Standards der amerikanischen Gewerkschaft kommt aber selbst die starke französische Union nicht heran.²²¹

Insgesamt kam bei der Interviewbefragung heraus, dass bei Koproduktionen auf die amerikanische Struktur zurückgegriffen, jedoch auf die individuellen Gegebenheiten des jeweiligen Systems eingegangen wird. Das amerikanische System bildet den kleinsten, gemeinsamen Nenner bei einem Aufeinandertreffen von verschiedenen Produktionsländern. Es ist weit bekannt, seine Struktur einfach verständlich und man kann es variabel auf die jeweilige Situation des Drehortes anpassen und modifizieren.

3. Der deutsche Regieassistent im Vergleich mit dem amerikanischen AD

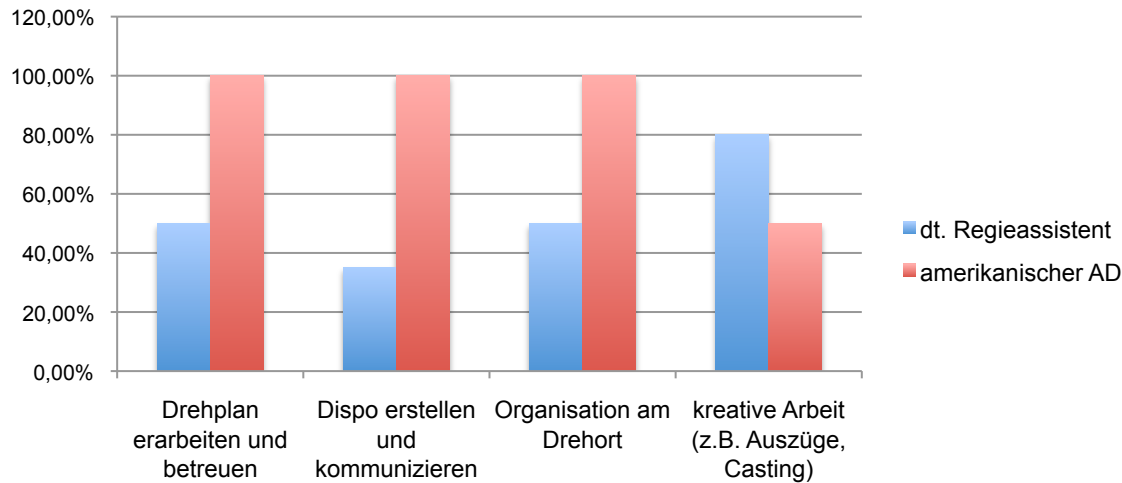
3. 1. Hinsichtlich der Aufgabenverteilung

Nachdem der Regieassistent des deutschen und amerikanischen Systems im vorherigen Kapitel beleuchtet worden sind, lassen sich nun folgende Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten feststellen. Zunächst einmal haben beide die Aufgabe, dem Regisseur zu assistieren und die Produktion nach seinen Vorstellungen zu koordinieren. In Amerika im Rahmenvertrag geregelt, sowie in Deutschland in der Praxis ausgeübt, kann der Regisseur seinen Assistent frei wählen, woraus eine starke Beziehung zwischen beiden resultiert. Der deutsche, wie der amerikanische Regieassistent fertigen die Drehbuchauszüge an und kommunizieren diese; sie geben auch die Drehbuchänderungen und Informationen des Regisseurs weiter. Beide sind am Drehort für die Durchführung und Überwachung des Drehpensums zuständig, jedoch unterschiedlich verantwortlich. Folgende Abb. 3 zeigt die Unterschiede beider Berufe.

²¹⁹ vgl. afar-cinema.com, 20.09.2010

²²⁰ ebenda/ Interview Irene Weigel

²²¹ vgl. Aufnahmekriterien DGA und Afar/ Basic Agreement 2008/ afar-cinema.com, 17.09.2010

Abb. 3: Gegenüberstellung der Hauptaufgaben des dt. zum amerikanischen Regieassistenten²²²

Man kann anhand der Tabelle deutlich erkennen und mittels der Aufgabenbeschreibung der DGA vergleichen, dass der amerikanische AD deutlich ein Mehr an organisatorischen und koordinierenden Aufgaben besitzt. Seine Kompetenz und Verantwortung übersteigt die seines deutschen Kollegen. Der amerikanische AD ist der Garant dafür, dass der Dreh nach den Vorgaben der Produktion in effizienter Zusammenarbeit mit dem Regisseur durchgeführt wird.²²³ Mit Ihm steht und fällt die Filmproduktion. In seiner Abteilung laufen alle Koordinationspunkte, in der Hauptsache Drehplan, Dispo und Produktionsübersicht zusammen. Änderungen im Drehplan oder Drehbuch werden sogleich selbstständig an die Agentur und die Schauspieler, sowie an das Team weitergegeben. Die Abteilung der amerikanischen Regieassistenten sorgt sich geschlossen um alle Belange hinsichtlich Drehbuch und Drehplan, welche von einander abhängig sind und die Grundlage für die gesamte Organisation der Filmherstellung bilden. Dadurch, dass er Einsicht in die Kalkulation der Filmherstellung und ein Mitspracherecht zur Einhaltung des Budget besitzt, kann er Entscheidungen hinsichtlich Motive, Ablauf des Drehtags und Drehplan, zu benötigende Technik, realisierbare Bilder u.a.m. anfallenden Arbeitsprozesse viel effizienter treffen. Der deutsche Regieassistent besitzt nicht dieses Recht und kennt somit auch nicht die wichtigen Variablen, welche die Filmherstellung beeinflussen. Wenn er den Drehplan legt, weiß er nicht, was diese oder jene Entscheidung auslöst. Dem Aufnahmeleiter ist die Einsicht in die Gesamtkalkulation auch untersagt. Ihm ist aber sein eigenes Budget unterstellt, was die

²²² geschätzte Angaben in Anlehnung an Interviews/ dga.org, 15.09.2010

²²³ vgl. Interviews mit Udo Happel, Andreas Hoffmann, Sebastian Fahr Brix, Hendrik Holler, Sebastian Ballhaus

Motive und Bereitstellung dieser umfasst. Da dies ein essentieller Punkt zur Drehplanerstellung ist, besitzt er die Kompetenz, den Drehplan nach diesen Richtlinien zu legen. Am Ende muss der Produktionsleiter den Plan abnehmen, denn nur er hat die Kontrolle über die Kalkulation.²²⁴ Wie der Prozess der Herstellung, Kommunikation und Aktualisierung des Drehplans in beiden Ländern abläuft, verdeutlichen Abb. 4 und 5.

Abb. 4: Prozess des Drehplans im amerikanischen System:

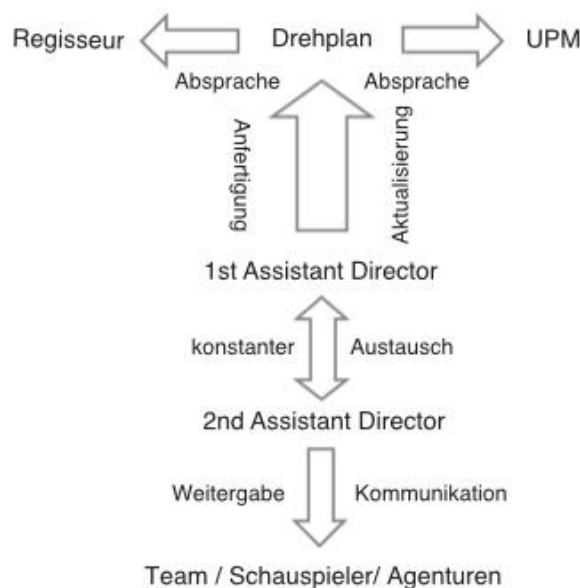


Abb. 5: Prozess des Drehplans im deutschen System:



Die Kommunikation um den Prozess verläuft in beiden Ländern unterschiedlich. Der Drehplan wird nach den Bestimmungen der Gesamtkalkulation und den Vorstellungen des Regisseurs vom 1st AD gelegt. Alle Änderungen bezüglich

²²⁴ vgl. Gumprecht 2002, 53f.

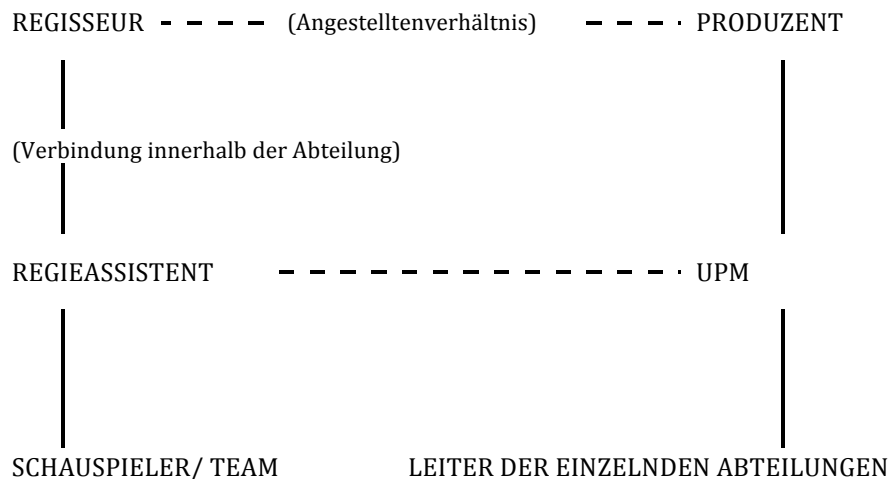
lich Drehbuchänderungen oder Motivwechsel werden von ihm aktualisiert und weitergegeben. Während des Drehs bleibt der Drehplan in den Händen des 2nd AD, welcher dazu die Tagesdispo erstellt. Er aktualisiert ihn nach Absprache mit dem 1st und gibt ihn an das Team, Schauspieler und Agenturen weiter. Stellt der 1st AD am Set fest, dass das Tempo laut Drehplan nicht eingehalten werden kann, oder man Termine umlegen sollte, hat er die Möglichkeit dies zu tun. Er bespricht sich mit dem UPM und Regisseur auf einer kompetenteren Höhe, denn er kennt das Budget, die Kalkulation und die sonstigen Schwierigkeiten, wie Motiv- oder Schauspielsperrdaten. In der amerikanischen Herstellungsweise findet der Prozess des Drehplans im Zentrum der Regieabteilung statt, während dieser in Deutschland dezentralisiert ist. Zunächst wird der Drehplan in Zusammenarbeit des Regieassistenten mit dem Aufnahmeleiter erstellt, wobei der Aufnahmeleiter, sowohl die Sperrdaten und Termine der Schauspieler, als auch die Motive und ihre Einschränkung kontrolliert. Der Regieassistent kann die Wünsche des Regisseurs vertreten, muss sich aber nach den Produktionsbedingungen richten. Der Aufnahmeleiter bespricht wiederum den Drehplan mit dem Produktionsleiter, da dieser das Budget verwaltet. Es gibt somit zwei getrennte Abteilungen, die sich die wichtige Grundlage der Filmherstellung teilen. Ein Konflikt ist demnach vorhersehbar. Auch während des Drehs obliegt der Drehplan in der Obhut des Aufnahmeleiters in Absprache mit dem Regieassistenten. Ehe eine Entscheidung hinsichtlich Änderungen getroffen werden kann, muss diese vom Regieassistent mit dem Regisseur, als auch vom Aufnahmeleiter und letztendlich vom Produktionsleiter abgenommen werden. Die Weitergabe an das Team, Schauspieler und Agenturen erfolgt letztendlich über den Aufnahmeleiter. Der deutsche Regieassistent besitzt aufgrund des Produktionssystems in Deutschland nicht die Führungsmöglichkeit und Verantwortung, wie der Regieassistent im amerikanischen System, was zu einer Abweichung im Aufgabenbereich der beiden Berufsfelder voneinander führt.

3.2. Hinsichtlich dem Produktionssystem

Als Produktionssystem bezeichnet man den hierarchischen Aufbau eines Filmteams bei einem spezifischen Filmprojekt in der Produktionsphase 2 und 3, d.h. bei der Vorbereitung und Ablaufs des Filmdrehs. Wie schon in Kapitel 1 skizziert, verläuft die Entwicklung der Filmwirtschaft unterschiedlich. Während in Amerika der Film kontinuierlich von Anfang an als industrielles Gut angesehen, produziert und vermarktet wird, gibt es in der deutschen Entwicklung Brüche - wie die beiden Weltkriege, aber auch die Phase des Autorenfilms über 20 Jahre in Verbindung mit dem Durchbruch des Fernsehens. erinnert sei auch an die Exportkraft und -strategie des amerikanischen Films und deren Etablierung und die daraus resultierende Abhängigkeit der deutschen Filmwirtschaft von dem Förderungssystem. Durch das Kapitel 2 vertieft, hat die unterschiedliche Entwicklung Einfluss auf die Berufe der Filmwirtschaft. Sowohl der deutsche als auch der amerikanische Regieassistent ändert sein Aufgaben- und Verantwortungsgebiet.

Zur Zeit der Gründung der Studios in Hollywood spielt sich durch Erfahrung und Professionalisierung, geprägt durch den Produzenten Thomas Ince, folgendes Produktionssystem ein.

Abb. 6: Die Zusammensetzung des Teams im amerikanischen Produktionssystem bis in die 50er Jahre²²⁵



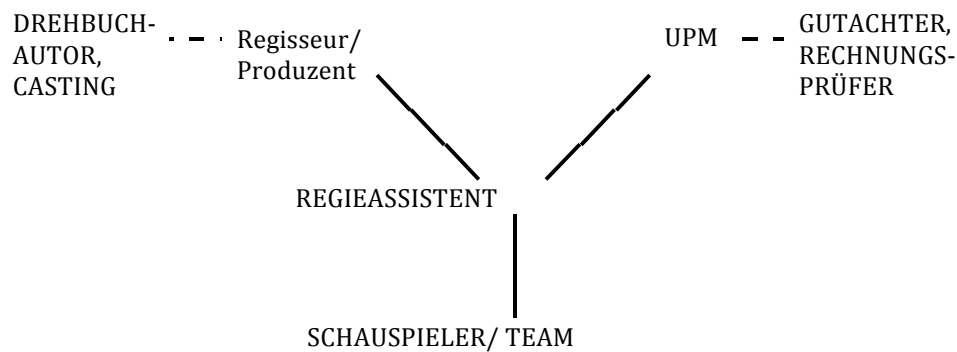
Man erkennt in dieser vereinfachten Darstellung, dass der Regieassistent in einer direkten Verbindung mit dem Regisseur steht, aber vom Unit Production Manager angestellt, sowie der Regisseur vom Produzenten angestellt ist. Das

²²⁵ Silver, Ward 1983, 7 in Anlehnung an Thomas Ince

heißt, dass die Produktion die höhere Kompetenz über die Filmherstellung einnimmt und sich demnach der Regisseur und sein Assistent nach der Vorgabe zu richten hat. In dieser Zeit war die Filmproduktion hauptsächlich nach Kosten gerichtet.²²⁶ Je mehr Filme gedreht worden, desto mehr Umsatz konnte gewonnen werden. Heutzutage hat sich diese Denkweise geändert.

Man produziert weniger, dafür aufwendigere und anspruchsvollere Filme.²²⁷ Die nächste Abbildung verdeutlicht nun die Position des Regieassistenten als Knotenpunkt von Konflikten der Abteilung Regie und Produktion und die damit aufgeteilter Zugehörigkeitspflicht. Diesen Spagat muss er noch heutzutage erfüllen. Der AD hat sowohl die künstlerischen Belange des Regisseur und Produzenten zu beachten, als auch in ständiger Verbindung mit dem UPM über Kalkulation und Budget stehen. Alle produktionsspezifischen Änderungen werden von ihm an das Team, sowie Schauspieler kommuniziert.

Abb. 7: Die Zusammensetzung des Teams im amerikanischen Produktionssystem seitdem²²⁸



²²⁶ ebenda

²²⁷ 1930/31 produziert Paramount 58, Warner 69 und Fox 48 Langspielfilme pro Jahr, wobei ein ØBudget für einen Spielfilm von allen Produktionsunternehmen insgesamt bei ca.150.000\$ liegt. Im Jahr 2005 sind es nur noch 12 bei Paramount, 19 bei Warner und bei 20th Century Fox 18 Langspielfilme pro Jahr, bei einem ØBudget von 19,9 Mio.\$ pro Spielfilm insgesamt. – vgl. Bächlin 1970, 82/ boxofficemojo.com, 17.09.2010

²²⁸ Silver, Ward 1983, 8

Im deutschen System ist die Hierarchie anders angeordnet. Wie im Kapitel 2.1.4. beschrieben und durch Abb.1 verdeutlicht, ist der Regieassistent nur dem Regisseur untergeordnet, hat eine Weisungspflicht nach der Produktion und steht in einem Austausch mit dem Aufnahmeleiter. Diese Position gibt es im amerikanischen System nicht. Dort verlaufen alle Prozesse der Filmherstellung bezüglich Drehplan und Drehbuch in der Abteilung der Regieassistenten. Dadurch, dass der Regieassistent zwischen den kreativen Entscheidungen und der Kostenkontrolle steht, hat er die Schwierigkeit, ein Gleichgewicht zwischen beiden zu finden.²²⁹ Im deutschen System ist der schwierige Prozess nochmals aufgeteilt. Der Regieassistent, der schon laut Aufgabenbeschreibung einen Mittelweg zwischen Produktion und Regie finden muss, ist so hierarchisch angeordnet, dass er sich die Verantwortung teilen muss und weniger prägnant seine Kompetenz und Aufgaben ausführen kann.²³⁰ Ihm obliegt also eine doppelte Schwierigkeit der Gleichgewichtsfindung und Aufgabenumsetzung innerhalb des Filmprozesses.

²²⁹ ebenda

²³⁰ In Anlehnung an Gumprecht 2002, 106f./ regieverband.de, 30.08.2010

Am tatsächlichen Drehort unterscheiden sich die Produktionssysteme ebenfalls. Die Abb.8 und Abb.9 stellen das Tätigkeitsumfeld im jeweiligen System und ihren Protagonisten dar.

Abb. 8: Das Umfeld am Drehort im deutschen System



Abb. 9: Das Umfeld am Drehort im amerikanischen System



Der deutsche Regieassistent plant den Dreh in Absprache mit dem Set-Aufnahmeleiter, welcher wiederum dem Aufnahmeleiter unterstellt ist. Alle Aufgaben des Set-ALs bezüglich Betreuung Schauspieler und Kontrolle der Arbeitsprozesse übernehmen im amerikanischen System die ADs. Dort kümmert sich eine Motivabteilung ausschließlich für die Belange rund um das Motiv – Erreichbarkeit, Nutzbarkeit, Sauberkeit etc. Der 1st AD leitet das Set, der 2nd AD arbeitet ihm zu. Das Kreisschema bedeutet nicht nur den Aufgabenbereich, sondern auch die tatsächliche, räumliche Trennung der Positionen. Ein Drehort muss man sich folgendermaßen vorstellen: Der innerste Kreis stellt das Set dar, d.h., hier finden die eigentlichen Aufnahmen an Ort und Stelle statt. Der Regisseur berät mit dem Kameramann die Einstellung und der Regieassistent kommuniziert diese nach außen, sodass alle Abteilungen die Einstellung vorbereiten können. Sowohl im deutschen, als auch im amerikanischen System, läuft dieser Vorgang gleich ab. Der nächste Kreis ist die Location um das Set. Hier befinden sich die Wohnwagen der Schauspieler, das Catering, die Technik-, Masken- und Kostümmobile, der Stromgenerator und weitere Transportmittel, in größeren Produktionen oftmals auch ein Wohnmobil für die Produktion, was den unmittelbaren Zugang zum Set zum Vorteil hat. Der äußere Kreis ist der Standort generell. Dieser muss, wenn das Motiv ausgesucht ist, angemietet und vorbereitet werden, sodass u.a. durch Parkplatzverbotsschilder die Location frei ist, Anwohner über die Dreharbeiten informiert sind, das Motiv begehbar ist und der Rückbau des Teams nach Drehschluss ordnungsgemäß erfolgt. Im deutschen System ist der Regieassistent für den inneren Kreis hauptverantwortlich. Durch seine Funktion als Sprachrohr des Regisseur muss er die unmittelbare Entscheidung kommunizieren. Der Kreis in dem Schema ist absichtlich kleiner gewählt, als die des 1st AD, weil der Set-Aufnahmeleiter – wie der Name schon sagt - unmittelbar ins Set eingreift. Sobald der Regieassistent die nächste Einstellung verkündet, kontrolliert der Set-AL den Prozess der Abteilungen. Des Weiteren ist er auch für die Location zuständig. Er bereitet diese inklusive des Motivs für den Drehbeginn vor und sorgt zum Drehende für deren Rückbau. Der Aufnahmeleiter ist im äußeren Kreis zuständig, trotz generellen Einfluss auf den zweiten und ersten Kreis durch den Drehplan, die dazugehörige Dispo und alle Ab- und Anfahrten, also die Logistik am Set. Der Set-Aufnahmeleiter arbeitet ihm zu und unterrichtet ihn über den Prozess am Drehort. Der AL ist partiell am Set, arbeitet im Büro – oder idealerweise im Bürowohnmobil – und kümmert sich um die kommenden Motive. Im amerikanischen System gibt es den Set-AL nicht und der deutsche Aufnahmeleiter ist im Ansatz mit dem 2nd AD ver-

gleichbar.²³¹ Es gibt die gesonderte Motivabteilung, die sich nur um die äußere Zone kümmern und am Drehtag, sowie zum Drehschluss für die Bereitstellung und den Rückbau der Location Sorge tragen. Der 2nd AD arbeitet meistens zwischen dem Set und der Location, wo er ein Wohnmobil oder Schreibtisch zur Verfügung hat. Durch seine Nähe zum Set, also dem inneren Kreis, kann er unmittelbar auf Änderungen des 1st AD eingehen. Im deutschen System werde diese Informationen durch den Set-Aufnahmeleiter gefiltert und gehen dadurch einen Umweg ins Büro, was eben meistens nicht idealerweise an der Location liegt – zum Aufnahmeleiter, welcher von dort reagieren muss. Der 2nd AD kümmert sich zum Drehbeginn um das Drehfertigmachen der Schauspieler und deren Betreuung zwischen den Drehzeiten. Er erarbeitet die Dispo, unterstützt den 1st AD bei schwierigen Szenen und steht im Kontakt zum Produktionsbüro. Er übernimmt die Kommunikation der Dreharbeiten, was im deutschen System der Aufnahmeleiter in Verbindung mit dem Set-AL an unterschiedlichen Standorten und in einer anderen Abteilung (Produktion) als der des Regieassistenten übernehmen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich die Systeme grundlegend unterscheiden. Das deutsche System hat seinen eigenen Aufbau der Abteilungen und deren Funktion während der Filmherstellung. Daraus resultiert das Aufgabenfeld des Regieassistenten, was anhand der beschriebenen Merkmale im Verhältnis zum amerikanischen AD und deren System eingeschränkt ist.

3. 3. Hinsichtlich sozialer und gesellschaftlicher Anerkennung

In Deutschland ist der Beruf des Regieassistenten nicht geschützt. Es gibt keine Ausbildung und demnach keinen staatlichen Abschluss. Dies hat zur Folge, dass man den Beruf ohne Bedingung aufgreifen und sich Regieassistenten nennen kann. Wo keine Ausbildung ist, findet man meist auch keine Qualitätsstandards. In Deutschland gibt es eine hohe Anzahl von Regieassistenten, aber keine Kontrolle, ob diese der Berufsanforderung entsprechen oder nicht. Das hat wiederum zur Folge, dass der Job nur bedingt anerkannt wird. Es ist nicht unbekannt, dass in der Branche eine große Anzahl nicht qualifizierter Regieassistenten arbeiten.²³² Auch gibt es eine ganze Reihe hoch qualifizierter Ausführender dieses Berufes. Dennoch bewirkt dieses starke Gefälle an qualifiziertem Fachpersonal, dass die soziale Anerkennung unterschiedlich ausfällt. In Amerika dagegen existiert der Rahmenvertrag mit seiner einheitlichen

²³¹ nach Interview Felix Leitermann, Hendrik Holler, Udo Happel, Sebastian Fahr Brix

²³² vgl. Interviews/ Gumprecht 2002, 106f./ Lahun, Film & TV Kameramann 2001/ Westbelt, RegieInformation 2004

Standardisierung an Qualität der Regieassistenten. Seit 1937 in der Gewerkschaft konnte sich der Beruf des Regieassistenten über die Jahre hinweg manifestieren. Es gibt sogar ganze Regieassistentenfamilien, welche die Erfahrungen von Generation zu Generation weitergeben.²³³ Der Rahmenvertrag, mit seiner einheitlichen Kennzeichnung des Berufs und der Festlegung des Gehalts, Arbeitszeit und Überstunden bildet eine Art ideologische Stütze, aus der soziale Anerkennung resultiert. Die Bedingungen der DGA sind sehr hoch und man weiß als Produzent, dass die Qualität dementsprechend gut ist. Die Richtlinien und ihre Standards garantieren einen guten Regieassistenten. Dadurch ist der Beruf nicht nur staatlich, sondern auch gesellschaftlich sehr gut anerkannt. Eine gute Bezahlung (ebenfalls im Rahmenvertrag konstituiert) steigert zusätzlich das Ansehen dieses Berufes. Der Regieverband in Deutschland kann für Regieassistenten Tipps geben und Seminare anbieten. Auch umfasst seine Kartei erfahrende Filmschaffende. Es ist jedoch keine Notwendigkeit des Produktionsleiters einen Regieassistenten aus dem Regieverband, der ebenfalls einen Tarifvertrag mit gekoppelten Mindestlohn und Arbeitszeit besitzt, einzustellen. Dazu kommt, dass das beschriebene Produktionssystem in Deutschland beeinträchtigt ist durch die Aufspaltung zweier Lager – die Produktions- und Regieabteilung. Durch die Autorenfilmer geformt, gibt es immer ein Konfliktpotential in Bezug auf Macht- und Zugehörigkeitsverhältnissen des Regieassistenten zum Regisseur oder zur Produktion.

3. 4. Hinsichtlich der Geschlechterverteilung

In Deutschland sind bei dem Internetportal für Filmschaffende „crew united“ derzeit 584 Regieassistenten gelistet, von denen 301 als vollständige Mitglieder darin registriert sind und zudem Mitgliedsbeiträge zahlen. Darüber hinaus gibt es eine kostenlose Mitgliedschaft, zu der man min. 3 Projekte in der Tätigkeit nachweisen muss. Allerdings sind selbst sehr erfahrende Regieassistenten²³⁴ nicht angemeldet, sodass die Anzahl an Berufstätigen wahrscheinlich höher ist. Von den 584 Assistenten sind 258 Frauen und 307 Männer, das Verhältnis der Mitglieder liegt bei 140 Frauen zu 156 Männern. Insgesamt sind 97 Personen beim Regieverband gelistet. Genauere Auswertungen der Anzahl ergeben, dass insgesamt 21 Männer und 11 Frauen als Aufnahmeleiter und als Regieassistenten, oder 27 Männer und 10 Frauen als Set-Aufnahmeleiter und Regieassistenten arbeiten. Die nachstehende Tabelle 5 verdeutlicht die Geschlechterverteilung der Regieassistenten in Deutschland.

²³³ in Anlehnung an Relyea 2008, 2ff.

²³⁴ Bsp. Sebastian Fahr Brix, Andrew Hoffmann, Ralf Eisenmann, Sebastian Ballhaus

Tab. 5: Übersicht Geschlechterverteilung der Regieassistenten in Deutschland, September 2010²³⁵

| <i>Stand: 17.09.2010</i> | <i>Regieassistenten</i> | <i>zudem Aufnahmeleiter</i> | <i>zudem Set-Aufnahmeleiter</i> |
|------------------------------|-------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| Insgesamt/ weiblich | 269 | 11 | 10 |
| Insgesamt/ männlich | 315 | 21 | 27 |
| Mitglied/ weiblich | 140 | 10 | 7 |
| Mitglied/ männlich | 156 | 7 | 17 |
| Mitglied BVR/ weiblich | 56 | 3 | 2 |
| Mitglied BVR/ männlich | 41 | 0 | 0 |
| Gesamt | 584 | 33 | 37 |

Von den insgesamt 584 Regieassistenten, sind 510 im Spielfilm und/ oder 420 in der TV Serie und/ oder 307 in der Werbung tätig. Es ist festzustellen, dass der weibliche Anteil an Regieassistenten bei 46% liegt und somit fast die Hälfte aller Regieassistenten darstellt. Daraus schlussfolgert sich, dass es zu fast gleichen Anteilen weibliche und männliche Regieassistenten gibt. Auffallend ist nur, dass mehr Frauen im Regieverband gelistet sind und generell nur 16,6% aller Regieassistenten im Regieverband angemeldet sind. Das ist zum einen dadurch zu erklären, dass der Regieverband Kriterien für den Eintritt in den Verband stellt und zum anderen, dass der Verband keine erheblich große Macht auf dem Arbeitsmarkt darstellt. Es ist weder vom maßgeblichen Vor- noch Nachteil, ob man im Verband Mitglied ist oder nicht, sodass der Regieverband unter den Regieassistenten wenig bindend und notwendig ist.

In Amerika sieht es dagegen anders aus. Zum Stand vom 6. April 2010 sind über 14.000 Mitglieder in der DGA gelistet,²³⁶ woraus nicht erkennbar ist, wie hoch der Anteil an Regieassistenten ist. Zudem sind wenig bis keine Quellen über den Anteil an weiblichen Regieassistenten in Amerika verfügbar. Es gibt keine statistischen Unterlagen über den Anteil weiblicher Regieassistenten in der DGA vor 1983. 1979/1980 formiert sich das Women's Steering Committee (WSC) der DGA²³⁷, welches sich für die Frauen in der Filmbranche einsetzt und 1983 mit statistischen Aufzeichnungen anfängt. Die Abb. 10 skizziert den weiblichen Prozentsatz an Gesamtarbeitstagen im Jahr der DGA Mit-

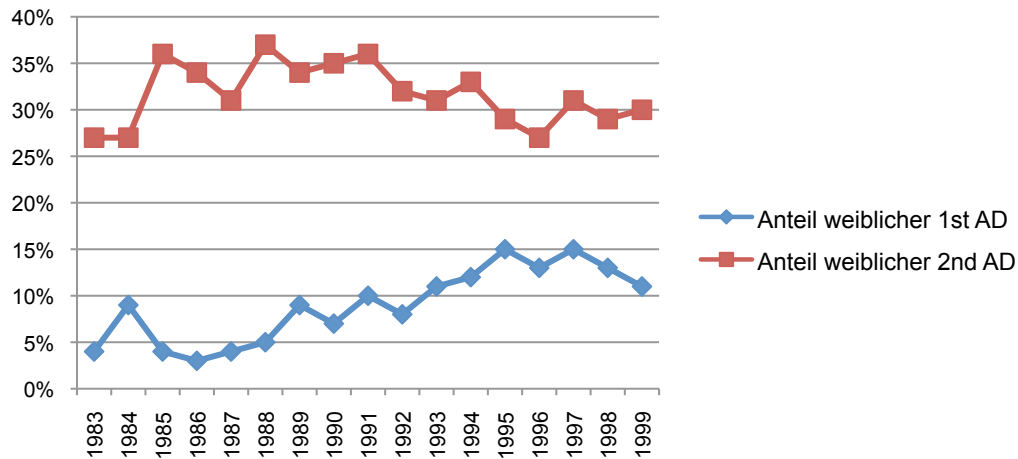
²³⁵ eigene Erhebung/ crew-united.de, 17.09.2010

²³⁶ vgl. dga.org, 17.09.2010

²³⁷ ebenda

glieder von 1983 bis 1999. Seitdem gibt es keine zugänglichen oder verfügbaren Auswertungen bezüglich diesen Themas mehr.

Abb. 10: Übersicht weiblicher Anteil an Gesamtarbeitstage im Jahr der DGA²³⁸



Auffallend ist die große Differenz zwischen der Position des 2nd AD, welcher sich nach einer anfänglichen Steigerung auf 37% im Jahr 1988 kontinuierlich um den Wert von 30% an Gesamtarbeitstagen aller 2nd ADs der DGA hält, zu der Position des 1st ADs. Beginnend im Jahr 1983 bei 4% klettert der Anteil langsam auf 15% im Jahr 1995, um danach wieder auf 10% abzusinken. Prinzipiell ist der Anteil an Gesamtarbeitstagen im Jahr an weiblichen Regieassistenten, sowohl als 2nd oder als 1st AD im Verhältnis zu den männlichen Kollegen eher gering, besonders beim 1st AD. Dies ist ein Unterschied zu Deutschland. Generell ist der Anteil aller erwerbstätigen Frauen fast gleich. In den USA liegt er 2008 bei 59%²³⁹ und in Deutschland bei 65,8%.²⁴⁰ Es kann demnach nicht daran liegen, dass in Amerika weniger Frauen arbeiten gehen. Man kann diesen gegenläufigen Anteil an weiblichen Assistenten in beiden Systemen, dadurch erklären, dass die Filmwirtschaft in Amerika seit den Ursprüngen ein Männerdominierende Industrie ist.²⁴¹ Durch das gesteigerte Arbeitspensum und die schnelle Professionalisierung von Anfang an kann man erkennen, dass die Anforderung an den amerikanischen Regieassistenten schneller gestiegen sind, als in Deutschland. Wie schon in 3.1. und 3.2. gekennzeichnet, unterscheidet sich der Beruf hinsichtlich Verantwortung und Umfang. Da der deutsche Regieassistent mehr den assistierenden Anspruch des Regisseurs zur

²³⁸ vgl. DGA Press Release, 14.Juli 1998/ DGA Annual Report on women and minority hiring reveals bleak industry record for 1999, 06.12.2000

²³⁹ census.gov, Statistical Abstract of the United States 2010

²⁴⁰ Statistisches Landesamt Baden-Württemberg, 17.08.2009

²⁴¹ vgl. Jarvie 1971, 44ff. in Anlehnung an Powdermaker 1950

Aufgabe hatte, war es für die Frauen einfacher, für die Tätigkeit angestellt zu werden. Die Umfrage in den Interviewbögen, welche mit Regieassistenten aus der Branche zu der Bachelorarbeit durchgeführt worden ist, ergibt keine konkreten Antworten auf die Situation. Man darf vermuten, dass ein männlicher Regisseur lieber eine weibliche Assistenz – ähnlich einer Sekretärin – an seiner Seite haben möchte, als einen dominanteren Mann.²⁴² In Amerika ist dagegen die Filmwirtschaft allgemein eine männlich geprägte Branche – abgesehen von den Schauspielerinnen. Nicht nur dass es verhältnismäßig weniger Frauen als Regieassistenten gibt, ist die Zahl der weiblichen Regisseure noch geringer. 2006 sind 8600 Regisseure in der DGA gelistet, von denen die Frauen einen Anteil von 13% einnehmen.²⁴³ In Deutschland sind von insgesamt 311 gelisteten Regisseuren im Regieverband 97 Frauen, d.h. ihr Anteil liegt bei 24%.²⁴⁴

Schlussendlich ist festzustellen, dass der Anteil an weiblichen Regieassistenten in Deutschland fast gleich dem Anteil an Männern ist, wogegen der weibliche Teil der ADs in Amerika deutlich unter dem der männlichen Assistant Directors liegt. Dieser Unterschied resultiert aus der differierenden Aufgabenverteilung, der ebenso ungleichen Produktionssysteme und der spezifischen Entwicklung der Filmwirtschaft im jeweiligen Land.

4. Die Auswertung

4.1. Bezüglich der Interviews

„The AD System supplies the most knowledge in both, the creative and the production part of the movie“ – Ralf Eisenmann

Für die Bachelorarbeit wurden verschiedene Regieassistenten der Branche befragt, welche alle mit dem Aufkommen von Koproduktionen oder Dienstleistungsproduktionen in Deutschland konfrontiert worden sind und sich dementsprechend anpassen und weiterbilden mussten. Ergebnis dieser Interviews ist, dass sich das Bild des Regieassistenten nach der klassischen Berufsbeschreibung gewandelt hat. Jeder der 10 Interviewpartner kennt das AD System und kann den Unterschied zum deutschen System aufweisen, wobei das deutsche System mehrheitlich schlecht ausfällt.

„Als Aufnahmeleiter bis du die ‚Erfüllungsgehilfe‘, als Regieassistent der ‚Komparsentreiber‘. Das Kann’s doch nicht sein.“ – Lutz Rabbach

²⁴² nach Interview Moni Schopp, Irene Weigel

²⁴³ vgl. truth-out.org, 17.09.2010 in Anlehnung an Mary F.Pols, The Contra Costa Times, 08.07.2007

²⁴⁴ eigene Erhebung in Anlehnung an regieverband.de, Stand 17.09.2010

Durch die negativen Erfahrungen im deutschen System, wurde das Aufgabenfeld je nach Bedarf modifiziert.

„Man wird in Deutschland ausgepresst, wie eine Zitrone.“ – Hendrik Holler

7 von 10 Befragten geben an, den Drehplan selbstständig zu erarbeiten. Sie kontrollieren ihn zwar mit dem Aufnahmeleiter, behalten diese Aufgabe jedoch vollständig in der Regieabteilung.

*„In der Zusammenarbeit mit dem Aufnahmeleiter habe ich mir mehr Gewichtung gegeben, weil ich es nicht anders [durch internationale Produktionen, wie *The Innocent*, *Die Tigerin*] gekannt habe.“ – Sebastian Fahr Brix*

Die anderen 3 Personen erarbeiten den Drehplan unter ihrer Verantwortung, geben ihn aber für die Aktualisierung und Weitergabe während des Drehs dem Aufnahmeleiter.

„Set-Aufnahmeleiter gibt es heute Gute, die man gern neben sich hat. Die Schlechten schickt man weit weg und redet über Funk mit ihnen.“ – Irene Weigel.

8 der 10 befragten Regieassistenten können mit der Position des Set-Aufnahmeleiters nichts anfangen. Sie arbeiten entweder ohne ihn oder behandeln ihn als Location Manager, d.h. er ist rein für das Motiv/ Location zuständig, hat für die Bereitstellung zum Drehbeginn und den Rückbau nach Drehende zu sorgen, sorgt für freie Parkplätze und die Logistik bei Motivwechsel. Die verbliebenen 2 Befragten erarbeiten mit dem Set-Aufnahmeleiter ein effizientes System, was dem ihm mehr Einblick in die Geschehnisse am Set zulässt.

„Jedes Land besitzt sein eigenes System, was besser oder schlechter im Vergleich funktioniert. Jedoch ist es nicht unvorteilhaft, wenn Leute ganz einfach ihren Job können“ – Moni Schopp

Mit dem klassische Berufsbild des Regieassistenten können sich nur 2 von 10 Interviewpartner identifizieren, mit der Begründung, dass die Branche die Position gewöhnt ist und es leichter fällt, nach dem alten System zu arbeiten, anstatt sich das amerikanische System aufzuzwingen.

„Meine schlechtesten Erfahrungen habe ich mit Projekten gemacht, die krampfhaft versuchen, alle Vorteile beide Systeme unter einen Hut zu bekommen.“ – Andreas Hoffmann

Die Mehrheit ist dagegen für eine Veränderung des Berufs, übt dies schon aus und kann eine generelle Entwicklung in der Produktionslandschaft hinsichtlich des amerikanischen AD System nur begrüßen.

„Das Bild des Regieassistenten hat sich geändert, da TV Filme größer werden, sodass die Anerkennung eines kompetenteren AD wächst.“ – Hendrik Holler

Alle 10 Interviewpartner bezweifeln jedoch die Realisierbarkeit dessen und akzeptieren und entwickeln eine Mischform.

„Es gibt keine reine AD Form in Deutschland.“ – Sebastian Fahr Brix

Eine solche Mischform könnte so aussehen, dass der Regieassistent eine längere und somit gründlichere Vorbereitungsphase hat, in der er Einsicht in die Kalkulation des Projekts bekommen sollte. Nur wenn er alle Aspekte der Herstellung kennt, ist er in der Lage, schneller und effizienter zu agieren und auf ein Problem zu reagieren. Es gibt keinen Set-Aufnahmeleiter mehr, sondern den Location Manager, welcher in der Peripherie um das Set für Ordnung und Kontrolle zu Sorgen hat, jedoch keinen Einfluss auf die Prozesse am Set verfügt.

„Eine 1st AD Position in Verbindung mit einem Aufnahmeleiter ist nicht praktikabel und oftmals kontraproduktiv.“ – Jan Sebastian Ballhaus

Die Meinungen sind jedoch unterschiedlich, wer die Tagesdispo schreibt. Der eine Teil wünscht sich einen 2nd AD, welcher an der Location für die Erstellung der Dispo, sowie für die Betreuung der Schauspieler inklusive den Kontakt mit den Agenturen sorgt und hält einen Aufnahmeleiter für überflüssig.

„Die Betreuung der Schauspieler fällt meist hinten über und wird in Deutschland stiefmütterlich behandelt.“ – Andreas Hoffmann

Der andere Teil könnte sich eine gute Zusammenarbeit mit dem Aufnahmeleiter vorstellen, wenn dieser nah am Set arbeitet, dort die Dispo erstellt, den Kontakt zu Agenturen der Schauspieler hält und sofort erreichbar für Änderungen und Ereignisse ist. Dazu gibt es einen guten 2. Regieassistenten, der dem 1. Regieassistenten zur Seite steht, die Komparsen inszeniert, die Schauspieler betreut und die Kommunikation unterstützt.

„Es hängt von der Person und nicht von der Berufsbezeichnung ab, ob der Dreh läuft oder nicht.“ – Sebastian Fahr Brix

Ferner halten über die Hälfte der Befragten den Kontakt zu dem Regisseur für wichtig. Ist die Beziehung durch einen totalitären und autoritären Charakter geprägt, kann das ggf. die Kompetenz und effiziente Zusammenarbeit stören und zu Schwierigkeiten bezüglich der Organisation der Arbeitsprozesse und Vereinbarkeit aller Vorstellung kommen.

„Manchmal fühlt man sich wie ein Set-Aufnahmeleiter – extrem überflüssig.“ – Christine Rogoll

Zusammenfassend kritisieren die Befragten Regieassistenten am deutschen System, die kurze Vorbereitungszeit, die Verteilung von einem Arbeitsstrang auf verschiedene Abteilungen, die geringe Akzeptanz eines vollwertigen 2. Regieassistenten, das alleinige Macht- und Kontrollbedürfnis der Produktion, die veraltete, ineffiziente und konservative Produktionsstruktur, welche den Regieassistenten betreffend Organisation und Logistik wenig fordert. Positiv

wird der kreative Einfluss durch die gemeinsame Arbeit am Drehbuch und die Funktion als assistierenden Ratgeber am Set, durch eine starke Verbindung vom Regisseur zu seinem Assistenten, beschrieben.

Ein essentieller Faktor für den Qualitätsstandard in Deutschland wird von Moni Schopp angebracht, welche sich seit 15 Jahren im Regieverband für eine bessere Anerkennung und Ausbildung der Regieassistenten einsetzt. „Jeder mittelständige Betrieb muss seinen Mitarbeitern die Möglichkeit zur Fort- und Weiterbildung gewährleisten. Einzig die Filmbranche missachtet diesen Anspruch und die Fürsorgepflicht des Arbeitgebers an seine Angestellten.“

Das Resultat der Interviewbefragung lässt sich zu der Ansicht bündeln, dass es ein deutliches Bewusstsein zur Veränderung des Berufsbildes gibt und neue Produktionsstrukturen angewandt werden.

4. 2. Bezüglich der Arbeitshypothese

Welches Regiesystem ist die effizientere Herstellungsmethode in der deutschen Produktionslandschaft?

Der nach dem klassischen, deutschen System arbeitende Regieassistent stellt aufgrund seiner Kontinuität und allg. Anwendbarkeit die effizienteste Produktionsstruktur der Filmherstellung dar.

Die gestellte Arbeitshypothese kann man nun folgendermaßen erörtern. Die Produktionsstrukturen der amerikanischen und deutschen Regiesysteme unterscheiden sich stark voneinander. Zu jedem Modell gibt es ein spezifisches Aufgabenfeld, was ebenfalls zueinander variiert. Ein großes Merkmal ist die Position des Aufnahmeleiters und dessen Assistenten, welche so im amerikanischen System nicht existieren und die alleinige Führungsposition des Regieassistenten über die Arbeitsprozesse im deutschen System mindern. Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal des deutschen zum amerikanischen Regieassistenten liegt indes im Grundstein des Berufs – der Ausbildung.

Einen Beruf kann nur derjenige erfolgreich ausführen, der diesen in seinem Kern verstanden und erlernt hat. Eine Kompetenz und Instanz als Berufstätigen stellt man dar, wenn Qualität und Professionalität angewandt und praktiziert werden. Die Gewerkschaft der amerikanischen Regieassistenten, welche mit ihren derzeitigen 14.000 Mitgliedern seit Anbeginn der florierenden Filmwirtschaft in den USA den Großteil der Filmschaffenden ausmacht, schafft durch ihre hohen Anforderungen an dem Jobprofil anerkannte Qualitätsstandards. Der Produzent erhält mit der Einstellung eines Assistant Director der DGA eine personifizierte Garantie dafür, dass das Filmprojekt unter Einbeziehung von kreativen, sowie produktionstechnischen Aspekten im fest-

gesteckten Rahmen hergestellt wird. Für alle Mitglieder und Berufstätigen der Regieabteilung bildet der Rahmenvertrag eine allseits akzeptierte Definition des Jobprofil. Diese Berufsnorm gibt es in Deutschland nicht. Die angebotenen Lehrgänge und Seminare sind diesen internationalen Ansprüchen nicht gewachsen. Der deutsche Regieassistent erlernt den Beruf in der Praxis, wobei sein Profil nicht klar definiert oder abgegrenzt und dadurch weniger akzeptiert wird.

Wenn nun der geschützte und standardisierte Beruf des amerikanischen AD in der frei zugänglichen Produktionslandschaft in Deutschland adaptiert werden möchte, muss die Ausbildung an das Berufsbild erfolgen. Ohne diese Notwendigkeit kann es zu keiner vollständigen Übernahme des fremden Systems kommen. Zudem muss der 2. Grundstein – die Änderung in der Struktur des Systems – simultan erfolgen. Die Position des AD greift nur in einer tatsächlichen Hierarchie der Regieassistenten nach amerikanischem Vorbild. Der Produktionsleiter muss dem Regieassistenten Vertrauen und Gleichberechtigung entgegen bringen, so wie die Verbindung des ADs zum UPM in der DGA charakterisiert ist. Die Positionen des Set- und Aufnahmeleiter entfallen. Wenn diese beiden Grundvoraussetzungen nicht gegeben sind, kann keine Übernahme des amerikanischen Regieassistenten im deutschen Produktionssystem erfolgen. Da in Anbetracht der vorgehenden Kapitel diese Voraussetzungen im deutschen System nicht vorliegen, kann am ehesten der klassisch deutsche Regieassistent in der hiesigen Struktur arbeiten.

Ist diese Konsequenz die effizientere Produktionsmethode?

Die Auswertung des deutschen Regieassistent nach seinem Arbeitsfeld, seiner Position innerhalb des ihm angehörigen Systems und der Qualität ergibt, dass der Einsatz dieser Position nicht die wirtschaftlichere und effektivere Variante zur Filmherstellung ist. Vielmehr bewirkt die fehlende Ausbildung, die enge Verbindung mit dem Regisseur und die dezentralisierte Verteilung der Kontrolle der Arbeitsprozesse in der deutschen Produktionsstruktur, dass der Regieassistent nicht aus Gründen der Kostenminimierung und des zielorientierten Zeitmanagement angestellt wird, sondern dem Regisseur als Assistenz für kreative Fragen zur Seite steht und seine Vorstellungen und Zielsetzungen nach außen kommuniziert.

4. 3. **Fazit**

Die Produktionslandschaft in Deutschland wandelt sich durch diverse Faktoren soweit, dass das Berufsbild der klassischen Regieassistenten nicht mehr eindeutig bestehen kann. Durch aufwendigere Produktionen, welche nicht mehr nur im Kino, sondern zunehmenden im Fernsehbereich (siehe TV Mehrteiler, Kapitel 2.1.4.) hergestellt werden, erhöhen sich die Anforderungen an dem Beruf und es entwickeln sich neue Produktionsstrukturen. Die Umfrage der bereits in internationalen oder anspruchsvolleren Projekten gearbeiteten Regieassistenten ergab, dass das amerikanische Modell als Vorbild für die Etablierung einer neuen Gliederung in der Produktionslandschaft gilt. Die Voraussetzungen für die vollständige Adaption des amerikanischen Modells sind in Deutschland nicht ausreichend gegeben. Die Arbeit hat durch eine detaillierte Analyse versucht, den Kernunterschied der beiden Arbeitsweisen herauszubilden. Der Grundstein, indem sich beide Modelle unterscheiden ist die Qualität, nachdem die beiden Berufsbilder arbeiten. Diese Standards sind im deutschen System deutlich niedriger, als im amerikanischen und sollten aufgearbeitet werden. Zudem werden Alternativen für mögliche Annäherung des deutschen Regieassistenten nach seinem effizienteren, amerikanischen Kollegen, wie in Kapitel 4. 1. skizziert, ausprobiert und angewandt. Die effektivste Lösung bietet die Erhöhung der Verantwortung der Regieassistenten und die Zentralisierung des Aufgabenzweigs hinsichtlich des Drehplans auf ihre Abteilung. Der Vergleich mit dem amerikanischen System ergibt, dass der Prozess der Filmherstellung am effizientesten ist, wenn dieser Prozess in einer Abteilung ausgeführt wird. Änderungen können unverzüglich bearbeitet und weitergegeben werden. Dadurch, dass der 1. Regieassistent weiterhin die Arbeitsprozesse zu der Herstellung kontrolliert, lassen sich diese schneller vermitteln und auswerten. Die Faktoren Zeit, Energie und Kapazitäten werden durch den ihn gebündelt nach Wirtschaftlichkeit organisiert. Zudem steht er in der Thematik des Drehbuchs, was seine Kompetenz und Entscheidungsgewalt verstärkt. Keine weitere Position kann in dem Maße qualitätsorientiert und Kosten mindernd den Dreh leiten. Um nun die Positionen des Aufnahmeleiters und seinem Assistenten in dieses System zu integrieren, lohnt sich ein weiteres Mal der Blick auf das amerikanische Modell. Da die Berufsbeschreibung des 2nd AD dem Aufnahmeleiter, sowie des Location Manager dem Set-Aufnahmeleiter nahe kommen, kann man diese Jobprofile nach deren Merkmalen modifizieren. Demnach lassen sich auch die beiden wichtigen Positionen des klassisch deutschen Modells in den Vorschlag einer neuen Gliederung

der Produktionslandschaft einfügen. Die Grundstruktur des deutschen System könnte fast bestehen bleiben, nur liegt der essentieller Aufgabenstrang des Drehplans in einer Abteilung.

Um die Filmherstellung in den Augen des Produzent am effizientesten zu gestalten, sollte man die fortschreitende Änderung in dem Berufsbild des Regieassistenten annehmen und gemeinsam ein funktionierendes System erarbeiten.

Durch den Vergleich mit dem amerikanischen Beruf dieser Art und durch eine Umfrage der in der Praxis erfolgreich tätigen Regieassistenten hat die Arbeit ermittelt, dass der klassisch deutsche Regieassistent nicht die effizienteste Methode darstellt und gibt einen Lösungsvorschlag, um die Zunahme stetigen anspruchsvolleren Projekten bedienen zu können und den Filmstandort in Deutschland weiter zu professionalisieren.

Literaturverzeichnis

Bücher

- Bächlin, Peter: Der Film als Ware, Basel 1972
- Biskind, Peter: Easy Rider Raging Bulls, London 1998
- Castendyk, Oliver: Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation, Konstanz 2008
- Dadek, Walter: Die Filmwirtschaft, Freiburg 1957
- Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1994
- Hauser, Johannes: Der Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft, Pfaffenweiler, 1989
- Honthaner, Eve Light: The Complete Film Production Handbook, 3. Aufl. Oxford, 2002
- Hundertmark, Gisela/ Saul, Louis (Hrsg.): Förderung essen Filme aus..., München 1984
- Garncarz, Joseph/ Jung, Uli (Hrsg.): Der Deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993
- Guback, Thomas H.: The International Film Industry, London 1969
- Gumprecht, Hans-Peter: Ruhe Bitte! Aufnahmeleitung bei Film und Fernsehen. 2. Aufl., Konstanz 2002
- Iljine, Diana/ Keil, Klaus: Der Produzent. 2. Aufl. München, 2000
- Jarvie, I.C.: Film und Gesellschaft, Stuttgart 1971
- Jacobsen, Wolfgang in: Der Deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Jung, Uli (Hrsg.), Trier 1993
- Jung, Uli (Hrsg.): Der Deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993
- Koch, Krischan: Die Bedeutung des "Oberhausener Manifest" für die Filmentwicklung in der BRD, Frankfurt am Main 1985
- Kreimeier, Klaus: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzern, Frankfurt am Main 2002
- Lehun, Richard: Wandel und Mode in der deutschen Produktion
- Lubitsch, Ernst/ Dupont, E.A: Hollywood. Das Filmparadies, Berlin 1924
- Monaco, James: Film verstehen. 5. Aufl., Hamburg 2006
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang / Jung, Uli (Hrsg.): Der Deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, Trier 1993
- Mühsam, Dr. Kurt: Studien- und Berufsführer, Band 15, Film und Kino

Dessau, 1927

Prokop, Dieter: Soziologie des Films, Berlin 1970

Prinzler, Hans Helmut/ Pflaum, Hans Günther: Film in der Bundesrepublik
Deutschland. 2. Aufl., Köln 1992

Prinzler, Hans Helmut: Chronik des deutschen Films. 1985 – 1994,
Stuttgart . Weimar 1995

Relyea, Robert E.: Not so quiet on the Set. My Life in movies during Hollywood'
Macho Era, Bloomington 2008

Roeber, Georg/ Jacoby, Gerhard: Handbuch der filmwirtschaftlichen
Medienbereiche, Pullach bei München 1973

Rossie, Michael: Ruhe Bitte! Wir Proben, Berlin 2010

Scott, Allen J.: On Hollywood. The Place. The Industry, Princeton 2005

Silver, Alain/ Ward, Elizabeth: The Film Director's Team. A Practical Guide to
Organizing and Managing Film and Television Production,
New York, 1983

Staiger, Janet: The Studio System, New Brunswick 1994

Töteberg, Michael/ Jung, Uli (Hrsg.): in Der Deutsche Film.
Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart,
Trier 1993

Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films, Hildesheim 1979

Zglinicki, Friedrich von/ Andres, E.P.: Wie komme ich zum Film? Studien- und
Berufsführer durch die Filmproduktion, Berlin, 1955

Zeitschriften

Lehun, Richard: Wandel und Mode in der deutschen Produktion.
In Film & TV Kameramann, Heft 8 + 9/ 2001

Gesetzestexte/ Verträge

Basic Agreement (2008), Director's Guild of America, Inc.: 13-101 (a);
13-110 (s) (2) (i); 7-204; 7-201 (d); 13-202 (a)

Tarifvertrag für die auf Produktionsdauer beschäftigten Film und
Fernsehschaffende 01.01.2010, ver.di

Rahmenkollektivvertrag, 64/75, 1975, über die Arbeits- und Lohnbeding-
ungen für die Mitarbeiter der zentralgeleiteten DEFA-Studios, Betriebe
und Einrichtung des Filmwesens, S.147ff.

Internet

Boxofficemojo: Studio Market Share, tägliches Update, 20.09.2010

<http://boxofficemojo.com/studio/>, 17.09.2010

Bundesagentur für Arbeit: Berufsinformation Regieassistent/in

<http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/start?dest=profession&prof-id=73948>
07.09.2010

Crew United: Das Netzwerk der Film- und Fernsehbranche,

www.crew-united.com, Aufrufe im Zeitraum 20.08. – 21.09.2010

Dawes, Amy/ DGA Quarterly: Winter 2006, On Job with...Abby Singer, Artikel

<http://www.dgaquarterly.org/BACKISSUES/Winter2006/OntheJobWith.aspx>,
20.09.2010

DEFA-Stiftung: Veröffentlichung, 620 Fachschule

<http://www.defa.de/cms/DesktopDefault.aspx?TabID=1032>, 30.08.10

DGA Press Release: DGA annual report on women and minority hiring

bleak industry record for 1999, www.dga.org, 06.12.2000

DGA Assistant Training Programm, 2010

<http://www.dgatrainingprogram.org/index.php?mnu=3>, 15.09.2010

Filmförderungsanstalt: FFA Intern, Wirtschaftsinformation, Halbjahr 1998;

Februar 1999; 02.09.2000; 05.02.2000; 04.02.2004, 09.02.2005,
07.02.,2007, Februar 2010, 23.08.2010, www.ffa.de,

Filmförderungsanstalt: FFA Fünfjahresvergleich, Wirtschaftsinformation 96-00/
95-99, www.ffa.de

Geffner, David/ DGA Quarterly: Fall 2009, On Job with...Mark Cotone, Artikel

<http://www.dgaquarterly.org/BACKISSUES/Fall2009/OnTheJobWith.aspx>,
20.09.2010

Gerbrandt, Larry: Does movie marketing matter? Presseartikel

10.06.2010 The Hollywood Reporter

http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/film/news/e3i2b61a0dd47969d0fdd259101a964987c, 20.08.2010

IMDB Internet Movie Data Base, www.imdb.com, www.imdb.pro

Aufrufe im Zeitraum 20.08. – 21.09.2010

Regieverband: Berufsbild Regieassistent, Mai 1999/ April 2001

http://www.regieverband.de/de_DE/jobs/descriptions, 20.06.2010

Pols, Mary E.: They're woman, directors and few, 08.07.2007, Presseartikel

The Contra Costa Times

<http://www.truth-out.org/article/theyre-women-directors-and-few>
17.09.2010

- SCREEN DIGEST: World Film Production/ Distribution, Businessinformation,
www.screendigest.com, Juni 2006
- Schopp, Monica: Wozu Fortbildung? Regieassistent und Continuity heute,
RegieInformation, April 2002
http://www.regieverband.de/de_DE/magazine/17872/jobs_education
20.06.2010; 21.09.2010
- Schulz, Günter: Die DEFA (deutsche Film Aktiengesellschaft) 1946 – 1990,
Fakten und Daten, Berlin 2002,
<http://www.defa.de/cms/DesktopDefault.aspx?TabID=981>, 30.08.2010
- SüddeutscheZeitung: 3D-Fernsehen auf der IFA allgegenwärtig,
Pressemitteilung 02.09.2010,
<http://newsticker.sueddeutsche.de/list/id/1034661>, 02.09.2010
- Westbelt, Hildegard: Historischer Rückblick: Die Entwicklung der Berufsbilder
Regie, Regieassistent und Aufnahmeleitung in Deutschland, 12.01.2005
http://www.regieverband.de/de_DE/magazine/17859/jobs_education
20.06.2010; 21.09.2010
- Wikipedia: Expressionismus (Film), 30.08.2010, Artikel,
http://de.wikipedia.org/wiki/Expressionismus_%28Film%29,
17.09.2010
- US Supreme Court Center: UNITED STATES V. PARAMOUNT PICTURES, INC.,
334 U. S. 131 (1948), <http://supreme.justia.com/us/334/131/case.html>
30.08.2010

Persönliche Gespräche/ Telefonate

- Ballhaus, Jan Sebastian: deutscher Regieassistent, einziges deutsches DGA
Mitglied, arbeitet nur international, Interview/ Email, 22.04.2010
- Eisenmann, Ralph, international arbeitender Regieassistent mit deutschen
Wurzeln (als 2nd AD bei *Das Mädchen mit dem Perlenohrring, V
ater Morgana*), Interview/ Mail/ Skype, 13.09.2010
- Fahr Brix, Sebastian: deutscher Regieassistent Spielfilm/ Werbung,
(1st AD bei *The International*, 1.RA *Drei*, jeweils von Tom Tykwer),
Interview/ Gespräch 31.05.2010
- Happel, Udo: Line Producer, Bond Manager, Interview/ Gespräch,
14.04.2010
- Hoffmann, Andrew: deutscher Regieassistent Spielfilm/ Werbung,
(eingesprungen als 1st AD bei *der Ghostwriter* von Roman Polanski),
Interview/ Mail/ Telefonat, 18.04.2010
- Holler, Hendrik: deutscher Regieassistent, (*Die Flucht, Pandorum*)
Interview/ Gespräch, 28.04.; 08.06.2010

- Kortoshev, Jane: serbisch/ mazedonischer Regieassistent, (*The world is Big*)
Interview/ Email, 05.05.2010
- Leitermann, Felix: deutscher Aufnahmeleiter, Spielfilm (*Wicky und die starken Männer, Krabat*), Interview/ Gespräch, 01.06.2010
- Mattner, Gabriele: deutsche Regieassistent, Script/ Continuity,
(*Nordkurve, Spieler*) Interview/ Telefonat, 17.09.2010
- McCulloch, Barry: britischer AD, (*Black Death, Ein russischer Sommer*)
DGA Mitglied, Interview/ Skype 21.04.2010
- Rabbach Lutz, deutscher Regieassistent und Aufnahmeleiter (*Das Traumhotel*)
Interview/ Mail, 04.05.2010
- Rogoll, Christine: deutsche Regieassistent, Spielfilm/ Werbung, 22.04.2010
(*Playoff, Lila Lila, Same Same but different*), Interview/ Gespräch,
- Schopp, Monica: deutsche Regieassistent, ehem. im Vorstand Regieverband,
Interview/ Telefonat/ Gespräch, 08.06.2010; 30.08.2010
- Seydel, Hanna: deutsche Produktionsleiterin, ehem. Regieassistentin in der
DEFA, (*In aller Freundschaft, Der letzte Zeuge*), Telefonat 07.09.2010
- Stizl, Gregor: deutscher Regieassistent, Werbefilm, Interview/ Email,
28.05.2010
- Visco, Ciro: italienischer Regieassistent, (*Una Vita Tranquilla*)
Interview/ Gespräch, 10.05.2010
- Weigel, Irene: deutsche Regieassistentin, 30 Jahre lang Regieassistentin in der
DDR, Interview/ Gespräch/ Telefonat/ Mail, 06.09.2010; 30.08.2010

„Selbständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.“

Berlin, 21.09.2010

Unterschrift Prüfling/ Cosima Lohse